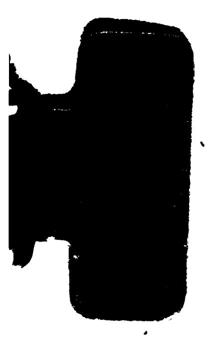
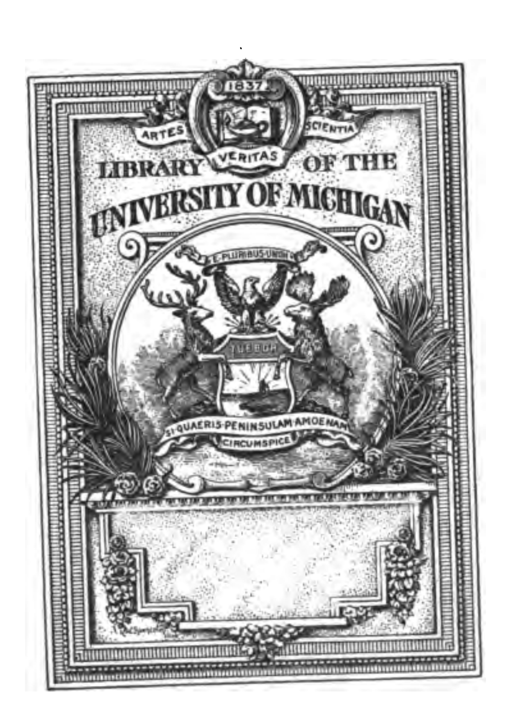
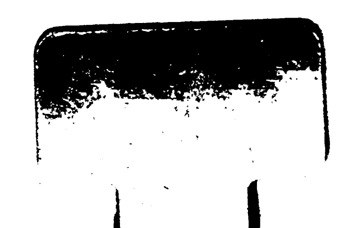




1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Ueber

Reim und Strophenbau in der altfranzösischen Lyrik.

Abhandlung

zur

Erlangung der Doctorwürde

bei der

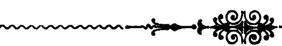
philosophischen Facultät

der

Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg

eingereicht von

Ferdinand Orth.



Cassel.

Verlag von Ernst Hühn.

1882.

Druck von L. Döll in Cassel.

Herrn

Professor Dr. Gröber

in

Dankbarkeit und Verehrung

gewidmet.

Einleitung.

Mit der formalen Seite der altfranzösischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts haben sich bisher nur wenige Gelehrte beschäftigt. Zuerst wurde sie bekanntlich von Wilhelm Wackernagel untersucht, der im Anhang zu seiner Sammlung „Altfranzösische Lieder und Leiche“ pag. 165 ff. die metrische Form der Lyrik im Anschluss an die von ihm edirten 52 Lieder besprochen hat. Wie belehrend aber diese Abhandlung noch gegenwärtig sein mag, so sind doch manche der dort vorgebrachten Ansichten heutigen Tages nicht mehr aufrecht zu erhalten, wo ein ungleich grösserer Teil des Materials publizirt ist. Ich erinnere hier an die Lehre von der Dreiteiligkeit des Liedes, welche Wackernagel als Regel für die Lyrik aufgestellt wissen will, vor allem auch an den Wechsel des Reimgeschlechtes von Strophe zu Strophe, der nach ihm im Gegensatz zu den Provencalen bei den Nordfranzosen „zum Gebrauch und zur Regel“ geworden sein soll. Neben solchen Einzelheiten würde bei Wackernagel zu beanstanden sein, dass die Abhängigkeit der nordfranzösischen Lyrik von der Troubadourpoesie zu sehr in den Vordergrund gestellt wird; es ist nicht zu läugnen, dass letztere auf die Trouvèrelyrik einen massgebenden Einfluss ausgeübt hat und zwar sowol auf die Formen, wie auf den Inhalt derselben, doch ist es anderer-

seits unrichtig der höfischen Dichtung Nordfrankreichs alle Selbständigkeit abzusprechen und sie nur als ein verblasstes Bild der Troubadourpoesie hinzustellen.

Ausser von Wackernagel ist das Formale der altfranzösischen Lyrik im Zusammenhange nicht behandelt worden. Arbeiten, wie die von Diez „Altepischer Vers" und Rochat „Vers décasyllabe" beziehen sich nicht speciell auf die Lyrik.

Was die Editionen betrifft, so ist nach Wackernagel vieles herausgegeben, wenn auch noch lange nicht das vollständige Material zu Tage gefördert ist. Neben Bartsch's „Sammlung der Romanzen und Pastourellen" ist vor allem die vollständige Herausgabe der Berner Liederhandschrift — eines der inhaltreichsten altfranzösischen Liederbücher, welche wir besitzen — durch Brakelmann zu erwähnen [1]). Diesen wichtigsten Editionen sind andere mehr oder weniger umfangreiche vorausgegangen oder gefolgt, wie die von Paulin Paris [2]), Dinaux [3]), Mätzner [4]), Scheler [5]), Tarbé [6]), C. Hofmann [7]), Jakobsthal [8]), Bartsch [9]), Coussemaker [10]), Paul Meyer [11]), Leroux de Lincy [12]), Thomas Wright [13]), De la

---

[1]) Dr. Julius Brakelmann: Die Berner Liederhandschrift, in Herrigs Archiv B. 41—43.

[2]) Paulin Paris: Romancéro français.

[3]) Dinaux: Trouvères du Nord de la France.

[4]) Mätzner: Altfranzösische Lieder.

[5]) Scheler: Trouvères Belges I u. II.

[6]) Tarbé: Blondel de Neele } Collect. des Poëtes
Thibaut de Navarre } de Champagne XIX.
Romancéro de Champagne, tome III.

[7]) Hofmann: Altfrz. Lieder (Sitzungsberichte der Münchener Akademie 1867, II, 4.); Pastourellen (Sitzungsberichte der Münchener Akademie 1865).

[8]) Jakobsthal: Die Liederhandschrift von Montpellier (Zeitschrift für rom. Philologie B. III u. IV).

[9]) Bartsch: Chrestomathie de l'ancien français.

[10]) Coussemaker: Oeuvres d'Adam de la Halle.

[11]) Paul Meyer: Documents manuscrits de l'ancienne littérature de la France; ders.: Recueil d'anciens textes.

[12]) Leroux de Lincy: Recueil de Chants Historiques Français depuis le XIIe jusqu'au XVIIIe siècle.

[13]) Thomas Wright: Political Songs.

Borde [1]), Keller [2]), Jubinal [3]), Haupt [4]), Wolf [5]), Paul Heyse [6]), Gaston Raynaud [7]) etc.

Diese Publikationen machen es jetzt möglich ein detaillirteres Bild von den Formen und der Formenkunst der altfranzösischen Minnedichter zu geben. Wir beabsichtigen dieselbe hier nach zweifacher Richtung hin zu betrachten, es soll nach einer Beschreibung der Formen ein Versuch gemacht werden, die Entwicklung und Bestimmung derselben nachzuweisen.

Im Folgenden werden wir zunächst die Reimarten, sodann den Strophenbau der altfranzösischen weltlichen Lyrik einer eingehenden Betrachtung unterziehen [8]).

---

1) De la Borde: Essai philosophique etc.

2) Keller: Romvart.

3) Jubinal: Rapport à M. le ministre de l'instr. publ. suivi de quelques pièces inédites tirées de manuscrits de la bibliothèque de Berne.

4) Haupt: Französische Volkslieder.

5) Wolf: Altfranzösische Volkslieder.

6) Paul Heyse: Studia Romanensia.

7) Gaston Raynaud: Recueil de motets français des XII[e] et XIII[e] siècles, tome premier: Le chansonnier de Montpellier.

8) Bei der Arbeit sind ausser den genannten Editionen noch folgende Abhandlungen benutzt:

1) Diez: Ueber den epischen Vers (in 2 altrom. Sprachdenkmäler).
2) Bartsch: Die Verskunst der Troubadours (Jahrbuch für rom. u. engl. Phil. B. I).
3) Rochat: Ueber den Vers décasyllabe (Jahrbuch etc. B. XI).
4) Wackernagel: Anhang zu seiner Ausgabe altfrz. Lieder.
5) ten Brink: Vorlesung über frz. Metrik.
6) Gröber: Romanzen und Pastourellen.
7) Ferd. Wolf: Ueber Lais, Sequenzen und Leiche.
8) Wilh. Grimm: Geschichte des Reims.
9) Bartsch: Der Strophenbau in der deutschen Lyrik, Germania B. II.
10) Histoire littéraire de la France, tome XXII.

CAPITEL I.

Reim.

§ 1.

Reiner Reim.

Unter Reim versteht man den Gleichklang zweier oder mehrerer Wörter, mögen diese nun am Ende, in der Mitte oder an einer anderen Stelle des Verses stehen.

Der Reim kann blosser Vocalreim oder reiner Reim sein, bei letzterem erstreckt sich der Gleichklang vom Tonvocal bis zum Wortende. Der reine Reim wie der blosse Vocalreim wird als männlich oder weiblich bezeichnet, je nachdem die Tonsilbe des Reimworts die letzte oder die vorletzte ist.

Das Wesen des Reimes beruht in der Wirkung, welche gleichklingende Silben auf das Gehör ausüben. Welche Silben zur Zeit der Trouvèrelyrik im Französischen gleichklangen, hat die Grammatik zu lehren. Der Gleichklang ist häufig vorhanden, wo die Orthographie der Zeit Silbenungleichheit für das Auge bestehen lässt. Sie setzt u. a. Consonanten, die in einer früheren Epoche gesprochen wurden, welche dagegen in des Dichters Zeit verstummt waren. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, einen detaillirten Nachweis über solche Consonanten zu geben, wir begnügen uns vielmehr die häufigsten Fälle in Erinnerung zu bringen.

s ist stumm vor t: *ploutre-coustre* (Trouv. Art. pag. 40.), *plaist-imparfait* (Trouv. Art. pag. 314.), *barette-feste*

(Trouv. Art. pag. 39.), *teste-prophete* (Trouv. Art. pag. 38.), *moustre-outre* (Trouv. Art. pag. 40.).

s ist stumm vor **m**: *blasme-clame* (Trouv. Brab. pag. 424.).

p ist stumm vor **s**: *temps-ans* (Trouv. Cambr. pag. 159.).

l ist stumm vor **s**: *nuls-fus* (Trouv. Cambr. pag. 167.), *fils-requis* (Trouv. Cambr. pag. 153.), *dols-amoros* (Trouv. Art. pag. 327.), *fils-gentis* (Trouv. Art. pag. 158.), *gentils-amis* (Brak. 96.).

t ist stumm vor **s**: *advocats-cas* (Trouv. Art. pag. 39.).

r ist stumm vor **s**: *estorz-toz* (Trouv. Art. pag. 193.), *honors-convoitos* (ibidem.), *vergiers-herbregies* (Trouv. Brab. pag. 44.).

g ist stumm vor **n**: *digne-beguine* (Trouv. Cambr. pag. 166.).

b ist stumm vor **t**: *route-doubte* (Trouv. Art. pag. 165.).

Am Ende sind stumm **c, g, l, p, t**: *renc-present* (Trouv. Art. pag. 467.), *trop-Marot* (Trouv. Cambr. pag. 149.), *elanc-contremant-camp* (Trouv. Cambr. pag. 133.), *ostel-regardé* (Trouv. de la Flandre pag. 31.), *ostel-viélé* (Trouv. de la Flandre pag. 30.), *saixit-ensi* (Brak. 466.), *sang-Abraham* (Trouv. Cambr. pag. 155.).

Nasale reimen natürlich unter einander: *Conception-renom* (Trouv. Brab. pag. 405.), *camp-contremant* (Trouv. de la Flandre pag. 133.), *hom-compaignon* (Trouv. Cambr. pag. 155.), *homs-prison* (Trouv. Cambr. pag. 155.), *somme-personne* (Trouv. Art. pag. 166.), *hom-entention* (Trouv. de la Flandre pag. 308.), *homs-Mons* (Trouv. Brab. pag. 526.), *homs-raison* (Trouv. Art. pag. 210.).

r klingt nicht immer in der Endung aindre, andre und endre, die Folge einer nachlässigen Aussprache; eine Erscheinung, die noch heute in der Umgangssprache beobachtet wird. *entendre-deffende* (Brak. 122.), *maindre-plainte* (Brak. 30, IV.).

Ebenso wie *r* und aus demselben Grund wie dieses wird auch *d* besonders in der Endung *-andre* etc. ausgestossen: *panre-descendre* (Brak. 486, II.), *repanre-entendre* (Brak. 422, I.). Hier ist *pandre* und *repandre* zu schreiben.

Diese skizzenhaften Angaben bestätigen nunmehr den bekannten Satz, dass der Reim im Altfranzösischen ausschliesslich für das Gehör gebildet wurde. Darüber täuscht auch die öftere graphische Discrepanz der Reime nicht, die in der Verschiedenheit dialektischer Bezeichnungsweise der Tonvocale in Reimwörtern besteht. In der Berner Handschrift finden wir oft lothringische Vocale auch da, wo wir bestimmt wissen, dass die Heimat des Verfassers Isle de France oder der Norden von Frankreich war. Unter Anderem reimt in mehreren Gedichten des Gaises Bruleis das aus latein. *a* vor einfacher Consonanz entstandene gemeinfranzösische *-é* mit *-ei* (-eit), welches letztere sich im Burgundischen, Lothringischen und Wallonischen aus demselben lateinischen Vocal entwickelt hatte.

Brak. 99, IV: *poesté* = *potestatem* : *greveit* = *gravatum.*

Brak. 17, I: *grevé* = *gravatum* : *esteit* = *aestatem;* Str. III: *esprové* = *exprobatum* : *volenteit* = *voluntatem.*

Brak. 16, II in einem Gedicht Thibauts v. Navarra correspondiren im Reim *localtés* = *legalitatem: volenteis* = *voluntatem;* und in einem anderen Gedicht desselben Autors (Brak. 456, II): *volentés* = *voluntatem* : *greis* = *gratos.*

Häufiger noch finden sich die auf identischer Grundlage beruhenden weiblichen Reime **-ee** und **-eie** gemischt.

Gaises Bruleis (Brak. 225, III) *pensee* = *pensata* : *eureie* = *augurata* : *neie* = *nata etc.*

Gachiers d'Aipinas (Brak. 63, IV) *troveie* = *tropata* : *honoree* = *honorata.*

Gatiers d'Apinaus (Brak. 223) Str. II: *eureie* = *augurata* : *contree* = *contrata;* Str. III: *melleie* = *misculata* : *afermee* = *afirmata;* Str. IV: *troveie* = *tropata* : *desiree* = *desiderata;* Str. V: *renoveleie* = *renovelata* : *demoree* = *demorata.*

Cunes de Betune (Brak. 217, II) *descolereie* = *descolorata* : *pensee* = *pensata.*

Für die aus lat. **ǫlj-** gebildete Form **-uelle** (seltener **-eulle**) kommt in dem Pikardischen, Lothringischen und Burgundischen **-oille** vor, beide Formen correspondiren im Reime mit einander.

Gatiers d'Airches (Brak. 425, I) reimt: *fuelle* = *folium* mit *broille* (= das umzäunte Gebüsch. Nach Diez aus dem Keltischen, kymbr. *brog*, der Stammvocal ist jedenfalls ǫ) und mit *suelle* = *soleam*. Str. II: *veulle* = *voleam* : *recoille* = *recolgam*.

Charakteristisch für den lothr. Text ist ferner **-eir** für **-ier** und **-er** aus lateinischem **-are**; **-eir** steht in der Berner Handschrift sehr häufig im Reime mit der gemeinfranzösischen Endung **-ier** und **-er**, wo zu corrigiren sein wird. Vergleiche Cunes de Betune (Brak. 217, IV): *pairler* = **parlare* und *troveir* = * *tropare; ameir* = *amare*.

Anders zu beurteilen sind graphisch und neufranzösisch diskrepante, im Dialekt des Dichters aber identische Reimsilben. So reimt z. B. *-aindre* = lat. *-ang're* mit *-andre* = *-endere* und *-eindre* = *-ĭngĕre; -aindre* ist wiederum eine Eigentümlichkeit der südlichen Mundarten. Die Vermischung der drei Formen finden wir in einem Lied von Blondels de Neele oder Vidame de Chartes (welcher in Lav. 59 und einigen anderen Handschriften als Verfasser genannt wird). Brak. 483, I. Es reimen hier: *plaindre* = *plangere* und *antandre* = *intendere;* Strophe II correspondiren im Reime: *entandre* = *intendere* : *destraindre* = *destringere* : *estraindre* = *stringere* : *faindre* = *fingere*.

Gleichwertig und nur durch die Orthographie verschieden sind schliesslich dialektische Reime wie: *-aine* : *-aigne* und *-oine* : *-oigne*. **g** ist hier nur ein Zeichen für die Mouillirung des **n**.

Gaises Bruleis (Brak. 99, II) *gueridone* = *widerdonat* : *porloigne* = *prolongat*. Brak. 17, I: *graine* = *grana* : *fontaigne* = *fontana;* Str. III. *certainne* : *refraigne;* Str. IV. *lontaigne* : *vainne;* Brak. 178, III *refraigne* - *quisainne* etc. Schliesslich sind noch dialektische Reime zu erwähnen, wie:

-or : **-oir** (Pikardisch): *valor-doloir* (Gatiers d'Apinaus, Brak. 30, II.)

-u : **-ui** (Pikardisch): *fu-celui, recrui etc.* Thibaut de Navaire (Brak. 190, IV), Strophe III in demselben Gedicht: *conut* : *sui* etc.

-ee : **-ie** (Pikardisch): *comparee-mercie* bei Blondels de Neele (Brak. 279). Hier ist wahrscheinlich *comparé-merci/é* zu lesen oder auch *merci/ee-comparee.* etc. etc.

§ 2.

Assonanz.

Unter Assonanz versteht man den Gleichklang des Vocallautes der Tonsilbe oxytoner Wörter — männliche Assonanz, — wie auch des Tonvocals und des Nachtonvocals in Paroxytonis — weibliche Assonanz — ohne Rücksicht auf etwa dazwischen stehende Consonanten; dieser Vocalreim ist in der französischen Lyrik, sofern sie dem Ausdruck subjektiver Empfindungen gewidmet ist, im 13. Jahrhundert nicht mehr angewandt worden. Dagegen finden sich Assonanzen in lyrischen Dichtungen volksmässigen Charakters wie z. B. in den Romanzen 1—10 in der Sammlung von Bartsch, sowie in den 5 Gedichten Audefrois li Bastars Nr. I, 56 — I, 60 ibid. und in einigen anderen Liedern (s. u.). Dieser Classe von Volksliedern, welche wir mit dem Namen „Chansons d'istoire“ [1]) bezeichnen, sind andere Gesänge volkstümlichen Charakters in Assonanzen an die Seite zu stellen, in denen der Dichter Personen bürgerlichen Standes, gewöhnlich Frauen oder Mädchen selbstredend und persönliche Empfindungen äussernd vorführt. Zu ihnen, welche Mädchen- und Frauenlieder genannt werden mögen, zählen wir die Gedichte I, 20; I, 24; II, 81; II, 82; II, 83 etc. bei Bartsch. Ueber „höfische Nachbildungen“ dieser beiden Arten von Lieder, in denen die Assonanz gleichfalls nicht unüblich ist, vergleiche man den ersten Teil des Kapitels über den Strophenbau.

Die Ungenauigkeiten im Reime, die wir in Liedern der genannten Dichtungsarten zuweilen antreffen, beschränken sich im grossen Ganzen auf nur wenige Punkte.

Bei doppelter Consonanz ist gewöhnlich nur der eine Consonant im Reime abweichend; derselbe kann an erster wie an zweiter Stelle stehen.

---

[1]) Gröber: Romanzen und Pastourellen. Zürich 1872 pag. 9.

Romanze 1, Str. I: *front-cort;* Str. II: *color-cort; cort-front.*
„ 2, VIII: *vint-fist.*
„ 3, I: *siet-tient.*
„ 12, I: *maistre-Engleterre.*
„ 12, II: *lermes-vespre-terre.*

Die Liquiden *l, n* und *r* stehen einander gegenüber.
Romanze 2, VII: *per-cler-tel.*
„ 12, I: *Engleterre-belle.*
„ 13, I: *fil-matin-venir.*
„ 13, II: *cendel-mener.*
„ 28, IV: *nule-ferreure.*
Fragment II, 93: *Robeson-baudor.*

Inkorrekt ist die Assonanz *col* und *avoir* in der Romanze I, 25, da hier ǫ mit *oi* im Reime correspondirt. Häufiger als untereinander wechseln die Liquiden *l, n* und *r* mit *s.*
Romanze 1, III: *tor-vos; empereor-nos.*
„ 2, I: *chamberine-chemise.*
„ 5, III: *prise-vile.*
„ 6, III: *chastoiez-taillier;* Str. VI: *parentez-peser.*
„ 10, VIII: *devis-plaisirs.*
„ 13, II: *Biaucler-levez-cendel-prez.*
„ 15, II: *amis-venir.*
Fragment II, 80: *Aelis-bacin.*
„ II, 81: *Aelis-Robins-flor-amerous.*
„ II, 83: *Aeliz-venir.*
„ II, 80: *gardin-vis.*

Oft stehen *t* und *l* in den Endungen *-elle* und *-ette* sowie *-olle* und *-otte* gegenüber.
Romanze 26, I: *brunete-damoiselle.*
Pastourelle II, 1, II: *belle-bouchete;* Str. III: *pucelete-selle;*
„ II, 31, II: *doucette-belle;*
„ II, 26, V: *folle-riotte;*
„ III, 10, II: *corneille-blanchete;*
„ III, 11, I: *pastorele-amoretes.*

In denjenigen lyrischen Gedichten, in welchen der Dichter in eigener Person spricht und eigene Empfindungen äussert, kommen, wie gesagt, unreine Reime dieser Art nicht vor. Die Berner Liederhandschrift bietet zwar vereinzelt

Assonanzen auch in höfischen Gedichten dar, eine Vergleichung mit anderen Handschriften hat indess ergeben, dass die in Frage kommenden Stellen in dem Berner Manuscripte verderbt sind, dass auch hier nur reine Reime vorliegen.

So reimt in einem Gedicht des Vatrier de Dargier, Bern. Msc. Nr. 7, Str. I *mesdire* mit *mie.* Bibl. Nat. 12615 f. 141 v bietet aber anstatt der Worte: „*En tristece en enuie en mesdire.*" — „*En tristece, ensmesdit en envie*", ebenso lautet die Stelle in der Handschrift 844 f. 87 r. Der Schreiber der Berner Handschrift hat demnach hier eine Versetzung der Wörter vorgenommen und dadurch Assonanz hervorgerufen.

Bern. Msc. Nr. 33, I reimt *li* mit *descovrir.* Bibl. Nat. 24406 fol. 80 v hat hier anstatt des Textes: „*Les mals ke je sant per li*" der Berner Hdschr. die Worte: „*Les mals qu'ele mi fait sentir.*" Auch Bibl. Nat. 845 fol. 73 r reimt korrekt, wenn sie auch eine kleine Veränderung des Textes vornimmt, ohne dass aber dabei der Sinn eine wesentliche Aenderung erfährt. Dieselbe liest: „*Les mals qùe m'a fait sentir.*" Bibl. Nat. 846 fol. 6 v hat dagegen dieselbe Lesart wie Bibl. Nat. 24406.

Bern. Msc. Nr. 20, IV stehen *essaulz* und *estor* im Reime in Correspondenz. Bibl. Nat. 846 fol. 1 r hat statt der Verse:

Qui porroit soffrir les essaulz
Et les tormens des III portiers

wie sie in der Berner Handschrift lauten,

Qui porroit soffrer les trestours
Et les essaus de ces huissiers etc.

Auch Bibl. Nat. 24406 fol. 15 r liest *tristours*, was natürlich mit *estor* einen vollständig korrekten Reim gibt.

Bern. Msc. Nr. 80, I reimt *collee* mit *pucelle.* Bibl. Nat. 24406 fol. 148 v schreibt für den Vers „*En cui doignoit por nos mortel collee*": „*En cui daigna pour nos mortel cotele*", wodurch die Assonanz sofort beseitigt wird.

Bern. Msc. Nr. 229, II stehen die Verse zwei und vier in Correspondenz, der Wortlaut derselben ist folgender:

Celle cui il ne chaut de mon martyre
Kil ni afiert mi trop grant maistrie.

martyre und *maistrie* bilden hier offenbar eine Assonanz, welche auch in der Handschrift Bibl. Nat. 20050 fol. 163 v, die wie Bern. 389 *maistrie* liest, nicht beseitigt wird. Dagegen lautet der letzte Vers in Bibl. Nat. 24406 fol. 23 v ebenso wie in Bibl. Nat. 847:

K'il ni a fiert mie trop grant maiestire,

durch welche Lesart ein reiner Reim hergestellt ist.

Bern. Mscr. Nr. 196, II correspondiren die Verse 1 und 3 im Reime:

1) Biaus sires deus com grant folor
3) Estrangleis est qui estranglout.

Die Handschrift 846 fol. 56 v hat hier einen ziemlich veränderten Text, der indess in Bezug auf den Reim über jede Schwierigkeit hinweghilft. Derselbe lautet:

Por deu amors un pou me dout
Ce qu'il ne soit fox qui vos croit
Estrangles et qui vos tranglout.

Bern. Msc. Nr. 217 I stehen im Reime gegenüber:

Moneis vos ai per parolles mains dis
Desoremaix seux a vostre plaisir.

Für letzteren Vers hat Bibl. Nat. 844 fol. 45 r:

Desoremaix serai a vo devis.

Dieselbe Handschrift Bibl. Nat. 844 beseitigt auch die Assonanz, welche in Strophe III desselben Gedichtes in dem Bern. Msc. vorkommt. Der Text der Strophe, die ich hier vollständig wiedergebe, ist in der Berner Handschrift folgender:

Quant la dame soyt si ranponeir
Vergoigne en ot et a cuer l'en prist ire
Per deu vasauls on vos doit bien ameir
Cui dies vos dont cou certes lou deisse
Nenil per deu ne me vint en penseir
Conques nul jor je vos daignaisse ameir
Ke vos aveiz sovent grignor envie.

Bibl. Nat. 844 fol. 45 v liest dagegen:

Quant la dame soi se ramposnier
Grant hont en ot, si dit par sa folie
— — — — — — — —
Cuidier vous dont qui a certes le vous die
— — — — — — — —
— — — — — — — —
Nenil par dieu ains vous prendroit envie etc.

Hiermit sind die beiden Assonanzen *ire* und *deisse* entfernt.

Bern. Mscr. Nr. 483, I assoniren *maniere* und *proier*. Correct ist dagegen der Reim in Bibl. Nat. 20050 fol. 16 v, wo für den Vers: *Lai ou je nos autre faire proier* folgender Wortlaut steht: *La ou je n'os avoir autre proiere.* Durch die Handschrift Bibl. Nat. 24406 f. 48 v wird eine Assonanz in der zweiten Strophe desselben Gedichtes des Bern. Msc. entfernt, ohne dass dabei der Text wesentlich geändert wird. In der Berner Handschrift lauten die beiden im Reime stehenden Verse:

2) Car ceu me fait amors kest coutumiere.
4) Maix je sai ou confort a requerre.

Der letzte Vers lautet Bibl. Nat. 24406:

Las je ne sai ou conseil en requiere.

Sehr verschieden dem Sinne nach hiervon ist dagegen der Wortlaut in Bibl. Nat. 846 fol. 135.

Que je mon veul ne parust a ma chiere.

Bern. Msc. Nr. 58, III korrespondiren Vers 1 u. 2 im Reime:

Zeile 1: replaudist la nostre biaulteis
Zeile 2: desor toutes estes nompeirs

Bibl. Nat. 20050 fol. 130 v hat für den letzten Vers: *desor totes atres asseis,* mithin korrekten Reim.

Bern. Msc. 47 lautet Str. III folgendermassen:

Deus cor seuxe je son cuer
Et elles seust mon penseir
Lors auroie sa mestie
S'atrui navoit en ameit.

Für die beiden ersten Verse, welche offenbar mit den beiden folgenden assoniren, schreibt Bibl. Nat. 20050:

Bels deus, car seusse gie
Son cuer ele mon pensé

Diese Strophe III (im Bern. Msc.) ist übrigens in Bibl. Nat. 20050 vierte Strophe, während Strophe IV des Berner Manuscriptes in der Pariser Handschrift überhaupt nicht erhalten ist. Eine Nachforschung, ob die in dieser Strophe vorhandene Assonanz: *consoil* : *proi* tatsächlich eine solche ist, oder ob sie nur auf einer Corruption der Stelle beruht, lässt sich daher um so weniger führen, als die dritte Handschrift, in welcher unser Lied noch überliefert ist, Bibl. Nat. 844 fol. 176 v mit 20050 in der Gliederung und im Wortlaut übereinstimmt. Ebenfalls lässt sich mit Sicherheit nichts über

die Assonanzen der Lieder 252 und 383 der Berner Handschrift sagen, da die beiden Gedichte Unica dieses Manuscriptes sind und der Sinn verderbt zu sein scheint.

Bern. Msc. Nr. 252 reimt *tesmoing* mit *non, prixon* etc. Das Lied ist ausser von Brakelmann noch von Paulin Paris im 23. Bande der Hist. litt. pag. 798 veröffentlicht, hier lautet aber statt des Textes:

Tous jors vos ai porteit loiaul tesmoing

der Vers folgendermassen:

Tos jors m'ere porté loiaul tesmong

Assonanz ist also nicht vorhanden [1]). Leicht ist die Assonanz in dem Gedicht 358 bei Brakelmann zu entfernen. Strophe II correspondiren *fil* und *souffris* im Reime. Die Schwierigkeit ist beseitigt, wenn man statt *fil* — *fils* schreibt; *l* vor *s* kann verstummen; so findet sich bei den Trouvères Cambraisiens pag. 167: *nuls* — *fus*; ibid. p. 153: *fils* — *requis*; bei den Trouvères Artésiens pag. 327: *dols* — *amoros*; ibid. pag. 158: *fils* — *gentis*; ibid. pag. 96: *gentils* — *amis*. Da unser Gedicht Jackes de Cambrai zum Verfasser hat, so würden also *fils* und *souffris* korrekten Reim geben.

In dem anonymen Gedicht 172 bei Brak., das ebenso wie die beiden letztgenannten Lieder Unicum der Berner Handschrift ist, reimt in der Strophe I *amie* mit *accompli*. Hier darf man wol unbedenklich die Maskulinform *ami* setzen, analog dem Provencalischen, das nicht selten *amics* als Femininum gebraucht.

Endlich sei noch ein Wort erwähnt, das, wenn man seine heutige Aussprache berücksichtigt, in dem Gedicht Brak. 19 assonirt. Es ist das Adjektivum *naif*, welches im Reim steht mit Wörtern, die auf blosses *i* endigen. In mehreren Handschriften, welche das Gedicht ebenfalls überliefert haben — wie Bibl. Nat. 24406, 845, 846, 847 und 844 — ist der Wortlaut der Strophe ganz der nämliche wie in dem Berner Codex. Da indess in allen übrigen Fällen — dafern die Gedichte nicht Unica der Handschrift waren — eine Vergleichung mit den genannten Handschriften die Herstellung

[1]) *tesmoing* und *tesmong* sind übrigens gleichbedeutend (Dialektischer Reim?)

eines reinen Reims zur Folge hatte, so können wir wol auch hier annehmen, dass keine Assonanz vorliegt, dass mit anderen Worten das *f* damals in *naif* ebenso verstummt war, wie heute in anderen Wörtern derselben Endung. Nach Diez ist in *joli* ebenfalls ein *f* abgefallen. Eine Belegstelle hierfür ist zwar nicht bekannt, indess zeigt doch das zu *joli* gehörige Verbum *joliver* ebenso wie das altfranzösische Substantiv *joliveté*, dass auch *joli* auf ein *f* ausgegangen sein muss. Im Altfrz. war auch *f* am Ende des Wortes *massif* geschwunden. Vergl. *massi* in der Reimchronik des Phil. Mousquet V. 26344.

§. 3.
Reiche und kunstvolle Reime.

Der reiche Reim, welcher vermuthlich aus der lateinischen rhythmischen Poesie des Mittelalters in die nordfranzösische Poesie eingeführt wurde — die Troubadours haben den reichen Reim nicht gekannt —, ist in der altfranzösischen Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts nur vereinzelt anzutreffen. Bei Blondels de Neele, bei Thibaut von Navarra u. A. sieht man sich vergeblich nach einem Gedicht um, in welchem die Absicht reich zu reimen an der Durchführung reicher Reime in den gleichgebauten Strophen etc. erwiesen werden könnte.

Der rhetorisirenden Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts wurde er unter Hintansetzung des natürlichen Ausdruckes möglich; der einfachen Gedankenformulirung des 13. Jahrhunderts war er über die Bindung von rimes plates hinaus eine hemmende Fessel. Selten ja sind nur in der Lyrik zwei Zeilen durch den Reim gebunden, gewöhnlich vier und mehr. Und ebenso wie hier und aus gleichem Grunde fehlt der reiche Reim in Tiradengedichten mit langer Reimfolge. Wo reicher Reim bei altfranzösischen Lyrikern vorliegt, kann er nicht als beabsichtigt gelten, vergl. Past. III, 43; Adam de la Halle, Chanson XVI; Past. II, 56; Romanze I, 70; Past. III, 20; Past. 20, 33; Adam de la Halle, Chansons X und XV; Brak. 173 etc. (Nicht einmal da, wo das Gedicht aus Reimpaaren besteht, findet er sich durchgeführt.)

Was von dem reichen Reime gilt, dasselbe muss auch von den kunstvollen Reimen im Ganzen gesagt werden. Der leoninische Reim, bei welchem ausser der Gleichheit der vor dem betonten Endvocal stehenden Consonanten auch eine Uebereinstimmung der diesen Consonanten vorhergehenden Vocale stattfindet, ist ebenfalls in keinem Gedicht durchgeführt und als nicht beabsichtigt zu betrachten, wo er vorliegt. In der bezeichneten Beschränkung (auf ein Zeilenpaar) findet er sich z. B. in der Romanze 35, bei Adam de la Halle 22; Leroux de Lincy, Ch. h. pag. 122; Past. III, 16 etc. Nur zufällig ist auch der Doppelreim bei den Lyrikern, während er bei den Didaktikern, so z. B. bei Watriquet de Couvin (Trouv. Brab. pag. 688 ff.) augenscheinlich Kunstmittel ist.

Anders der gleiche Reim. Dieser — welcher vorliegt, wenn mit dem Gleichklang der Reimsilben auch die reimenden Wörter gleiche Bedeutung haben — kommt in der altfranzösischen Lyrik ziemlich oft vor und kann nicht immer als Reimarmut angesehen werden. Die Erscheinung ist vielmehr immer da nur auf Bequemlichkeit des Dichters zurückzuführen, wo sich nicht eine rhetorische Wirkung damit verbindet. Letzteres ist aber öfter der Fall z. B. in einem Gedicht des Gaises Bruleis, Brak. 117. Die betreffenden Verse mögen hier angeführt werden:

Str. I, 1: Deus gairt ma dame et doinst honor et *joie.*
» I, 8: C'amors me fait da ma grant dolour *joie.*
» II, 1: Lies seux je moult et bien doie avoir *joie.*
» II, 8: Tuit mi penseir sont de bien et de *joie.*
» III, 1: Lies seux je moult et bien doie avoir *joie.*
» III, 8: Et doigne deus ke de vos soit ma *joie.*

Des Nachdruckes wegen findet sich der gleiche Reim auch besonders in der Anrede, z. B. Romanze 68 *sire* : *sire.*

Wortspiele scheinen in einem Gedicht des Thibaut von Navarra beabsichtigt zu sein (s. Brak. 359): *venir* : *venir; endureir* : *endureir; plaixe* : *plaixe.* Uebrigens ist dies Lied Thibauts das einzige, welches von ihm in der Berner Handschrift mit gleichen Reimen überliefert ist. (Vgl. noch Brak. 61; 9; 456; 190; 114; 171; 467; 482; Wackernagel 25 etc.) Die Korrektheit der Berner Handschrift in Bezug auf die Autorschaft ihrer Lieder wird daher anzuzweifeln sein, zumal

da auch bei anderen Dichtern wie Blondels de Neele der gleiche Reim nur vereinzelt auftritt. In einem Liede Blondels (Brak. 483) ist gleicher Reim vorhanden, in den Liedern 59; 279; 318; 421; 489 und 498 desselben Autors sind solche Reime dagegen nicht aufzuweisen. In einzelnen Fällen ist die Inkorrektheit des Textes erwiesen, so Brak. 486, wo es statt *deffandre* : *deffandre* — *deffandre* : *descendre* heissen muss, in anderen Fällen wird zu verbessern sein, so bei Jehan Bordeaus, Past. III, 37: *avant* : *atant* (?) statt *avant* : *avant.*

Eine Absicht des Dichters muss dagegen in der Wiederholung des Wortes *damoiselle* im Reime zu sehen sein. (S. Jehan Erars, Past. III. 17.)

Häufig besteht ein feiner Unterschied zwischen gleichem und rührendem Reime; so ist entschieden rührender Reim in allen den Fällen zu constatiren, wo die reimenden Wörter im Casus verschieden sind, sonst liegt der rührende Reim noch vor, wenn gleichsilbige, aber im Sinne verschiedene Substantiva, Verba etc. im Reime mit einander correspondiren, oder das Simplex mit dem Compositum oder endlich auch verschiedene Composita desselben Simplex unter einander reimen.

Wie der gleiche Reim, so ist auch der rührende ein rhetorisches Kunstmittel; findet er sich nur vereinzelt in einem Gedicht, so wird er als unbeabsichtigt zu betrachten sein. Oefter vorkommende rührende Reime sind: *avoir* (Subst.) : *avoir* (Verb.). Vgl. Brak. 470 und Past. III. 47; *funt* (schmelzen) : *funt* (machen), Romanze I, 46; *soie* (sei) : *soie* (Seide); Past. II, 23; *gent* (Adj.) : *gent* (Subst.), Rom. I, 70; *maris* (Gatte) : *marris* (betrübt), Rom. I. 68; *pris* (Part.) : *pris* (Subst.), Brak. 177; *voie* (Subst.) : *voie* (Verb.), Past. II. 15; *dure* (Adj.) : *dure* (Verb), Brak. 419 etc.

Der grammatische Reim, welcher sich von anderen Reimarten wesentlich dadurch unterscheidet, dass er nicht sowol den Gleichklang der Endsilben verlangt, als vielmehr die Aufeinanderfolge desselben Wortes nur in zwei verschiedenen Formen der Flexion und Ableitung bezeichnet, wurde von den altfranzösischen Lyrikern öfter gesucht [1]). Mehrere gram-

---

[1]) Vgl. Wackernagel, Altfrz. Lieder und Leiche, Anhang.

matische Reime finden sich in einer Ballade des Jehan Acars de Hesdin (Trouv. Art. 252): *pris* : *prise; empris* : *emprise; apris* : *aprise; pourpris* : *pourprise.* Ferner bei Gatiers Pinaus (Brak. 398); ich gebe hier sämmtliche Reimwörter der einzelnen Strophen wieder, da abgesehen von den grammatischen Reimen auch ganze Reimwörter wiederholt werden.

signorie	cortoisie	fie
partir	estaublir	servir
servir	partir	faillir
oïe	amie	s'umilie
servie	saisie	endormie
ioir	morir	souffrir
obeir	merir	venir

endormie	cortoisie
oir	enbelier
plaisir	remir
aie	compaignie
sentie	*complie*
sentir	*accomplir*
soustenir	loisir.

Weitere Beispiele sind: Past. 101: *paine-pain; plaine-plain.* Wack. Nr. 28: *plaint-plaindre; faint-faindre.*

Grammatischer Reim ist auch da anzunehmen, wo z. B. die männliche und weibliche Endung verschiedener Wörter im Reime aufeinanderfolgen. So bei Cunes de Bethune (Wack. 23, Str. III u. IV) *-ous* : *-ouse;* Guillaume le Viniers Past. III, 3 Str. I, II und III *-is* : *-ise;* Str. IV, V und VI: *-is* : *-iere.* Adam de la Halle, Jeux-Partis X: Reim a = *-ois,* (b = *-i*), c = *-oie;* Jeux-Partis XII: a = *-is,* (b = *-é*), c = *-ie;* Audefrois li Bastars, Rom. I, 60: *-oi* : *-oie* etc.

Was schliesslich den Binnenreim betrifft, so bin ich nicht in der Lage über die Existenz oder Nichtexistenz desselben in der altfranzösischen Lyrik ein sicheres Urteil abzugeben, dazu würde wol eine genauere Kenntnis des musikalischen Teiles der lyrischen Dichtungen, der mir nicht zu Gebote stand, nötig gewesen sein.

Bartsch hat in seiner Ausgabe der Romanzen und Pastourellen allerdings nicht selten Binnenreime angenommen, allein die Frage scheint mir dadurch noch nicht erledigt zu sein. Von Binnenreimen kann doch nur da die Rede sein,

wo ein bestimmtes Versschema z. B. der Zehn- oder Zwölfsilbner, vorherrscht, das ist aber bei den von Bartsch angeführten Beispielen niemals der Fall. Jedenfalls lassen sich in der metabolischen Strophe (s. u.) aus den Texten weder Gründe für noch gegen denselben vorbringen, hier wird nur die musikalische Composition die Frage zur Entscheidung bringen können.

Fraglich ist es, ob in dem Liede 34 bei Mätzner Binnenreim vorliegt — De la Borde, Essai II. pag. 185 nimmt ihn an — oder nicht, durch denselben würden durchweg isometrische Strophen reconstruirt werden.

Zweifelhaft könnte es auch sein, ob Binnenreim in den Liedern 183, 92, 236 und 214 bei Brak. von dem Autor beabsichtigt ist, wo er nur einmal, höchstens aber zweimal in dem Gedicht auftritt.

CAPITEL II.

Strophenbau.

Das altfranzösische lyrische Lied ist systematisch gebaut, es zerfällt in eine Anzahl von Gruppen, welche einerseits durch den Sinnesabschnitt, andererseits durch den Reim oder auch durch Reim und Vers gebildet werden. Der letzte Fall kommt nur dann in Betracht, wenn die Silbenzahl der Verse variirt und nicht constant ist. Diese Gruppen, welche man mit dem Namen Strophe bezeichnet, kann man in isometrische und metabolische Strophen [1]) teilen, je nachdem die Länge der Verse durch die ganze Strophe hindurch dieselbe ist, oder kürzere und längere Zeilen vermischt sind.

Wir gehen im Nachstehenden bei der Besprechung des Strophenbaues der altfranzösischen Lyrik von der einfachsten

---

[1]) Diese Termini im Anschluss an Professor ten Brink's: Vorlesung über frz. Metrik.

Gestalt desselben aus und verfolgen ihn bis zu seinen complicirtesten Formen.

§. 1.

Einreimige Strophenformen.

A.

Chansons d'istoire.

Zu den einfachsten Strophenformen, die wir in den uns überlieferten lyrischen Gedichten kennen lernen, gehört einmal die assonirende Tirade, sodann die einreimige Strophe, welche — abgesehen von dem Refrain — aus drei bis fünf Zeilen besteht. Der Vers ist in allen aus einreimigen Strophen gebauten Liedern einer der beiden volkstümlichen Verse, der acht- und zehnsilbige Vers. Der Reim ist zum Teil assonirend, zum Teil rein. Als dasjenige Lied, welches den kunstlosesten und zum Teil altertümlichsten Bau aufweist, ist das Lied I, 13 bei Bartsch zu bezeichnen. So wie es uns vorliegt, ist dasselbe nur ein Bruchstück aus zwei Tiraden, von denen die erste aus sieben, die letzte aus neun Zeilen besteht; jede der Tiraden schliesst mit einem einzeiligen Refrain. Das Gedicht mag hier im Hinblick auf die aus demselben zu ziehenden Schlüsse nochmals abgedruckt werden.

Or vienent pasques les beles en avril,
florissent bois, cil pre sont raverdi
cez douces eves retraient a lor fil,
cil oisel chantent au soir et au matin
'qui amors a, nes doit metre en oubli:
sovent i doit et aler et venir'.
ja s'entramoient Aigline et li quens Guis.
　　Guis aime Aigline, Aigline aime Guion.

Sous un chastel qu'en apele Biaucler,
en mout poi d'eure i ot granz bauz levez.
ces damoiseles i vont por caroler,
cil escuier i vont por behorder,
cil chevalier i vont por esgarder;
vont i cez dames por lor cors deporter.
la bele Aigline si est fete mener:
si ot vestu un bliaut de cendel,
qui granz deus aunes trainoit par les prez
　　Guis aime Aigline, Aigline aime Guion.

In dreizeiliger Refrainstrophe ist der epische Zehnsilbner in vier Liedern angewandt. Wir erwähnen zunächst das Lied I, 14 bei Bartsch. Die Strophenform ist *a a a* — *β* (mit den griechischen Buchstaben mögen die Refrainzeilen bezeichnet werden). Die Cäsur ist die epische, ebenso wie in den beiden Liedern I, 2 und I, 4. Die Romanze 2 ist bei Bartsch in acht ungleichen Tiraden abgedruckt, doch lassen sich ohne Schwierigkeit in dem ganzen Gedicht durchweg dreizeilige Strophen herstellen. Die Verse 7, 36, 42 und 48 können unbeschadet des Sinnes ausfallen. Die Tiraden 4 und 5 sind in zwei dreizeilige Strophen zu teilen, welche offenbar die ursprüngliche Form sind, da in jedem Falle am Schluss des dritten Verses ein Sinnesabschnitt ist, was auch der Herausgeber des Liedes durch die Interpunktion angedeutet hat. Selbstverständlich muss hinter jeder dieser neugebildeten Strophen der Refrain wiederholt werden. Wir erhalten demnach durchweg die Strophenform *a a a* — $\beta^1 \beta^2$; β^1 ist eine Kurzzeile, β^2 ein Langvers. Wie erwähnt ist die Cäsur in diesem Gedichte episch ebenso wie in dem Liede I, 4, welches dieselbe Form der Strophe *a a a* — $\beta^1 \beta^2$ hat, nur ist β^1 hier drei- nicht viersilbig.

Aus dreizeiligen Strophen besteht schliesslich auch noch das Gedicht I, 5. Die Form der Strophe ist: *a a a* — *β β*; die beiden Refrainzeilen sind im Gegensatz zu den zehnsilbigen Versen der Strophen Achtsilbner. Die Cäsur fällt hier nach der sechsten Silbe.

In fünfzeiliger Strophe und im epischen Zehnsilbner ist das Lied I, 1 abgefasst. Die Strophenform ist hier *aaaaa* — *β* (= fünfsilbiger Vers). Zeile 16 ist *ja le* zu lesen, um ein korrektes erstes Hemistich zu erhalten. Die Cäsur ist wieder die epische, daher auch V. 16 die lyrische nicht möglich.

An dieser Stelle ist auch das Fragment von Aelis zu erwähnen (Bartsch II, 80), welches richtiger unter die Romanzenabteilung statt unter die Pastourellen zu setzen ist. Die Form der Strophe ist *aaaaa,* der Vers der Zehnsilbner.

Der achtsilbige Vers findet sich in drei Liedern, in den Romanzen I, 15; I, 6 und I, 10. Das zuerst genannte Gedicht, welches nur fragmentarisch erhalten ist, besteht aus

zwei dreizeiligen Strophen mit dreizeiligem Refrain. Die Strophenform ist: *aaa* — *βββ*; auch die Refrainzeilen sind achtsilbig.

Aus vierzeiligen Strophen ist die Romanze 8 zusammengesetzt. Die epische Cäsur und der Wechsel des Reimgeschlechtes in den einzelnen Strophen erinnern hier sehr an die Form des Epos. — Romanze I hat die Reimfolge *aaaaa* — *ββ*, die Refrainzeilen sind auch achtsilbig, doch weiblich gereimt. Von den 9 Strophen des Gedichtes sind die 4 letzten und die 5 ersten durch gleichen Reim gebunden. In der Handschrift ist zu diesem Liede eine Melodie angegeben.

Eine Sonderstellung nimmt schliesslich das Fragment I, 18 in der Sammlung von Bartsch ein, welches wol anders zu gliedern ist, als es der Herausgeber getan hat. Nach unserer Ansicht ist die Form der Strophe *aa* — *α*. Es werden also je 2 Kurzzeilen zu einem Langvers zu verbinden sein, so dass die Reimwörter *pre, cler* und *amer* sind. Sowie das Gedicht bei Bartsch abgedruckt ist, würden zwei Zeilen reimlos sein, was unseres Wissens in der altfranzösischen Lyrik nie vorkommt. Die Cäsur ist lyrisch.

Betrachten wir nun diese im Strophenbau sowie in der Behandlung des Reimes und der Cäsur eigenartigen, in Bezug auf die Form in keiner Weise individuell gestalteten Lieder nach dem in ihnen behandelten Motiv, nach ihrer Darstellungsform, so zeigen sie auch hier die grösste innere Verwandtschaft und Einfachheit. Wenn irgend welche unter den altfranzösischen lyrischen Poesien, so sind sie als echte Volkslieder anzuerkennen. Nr. I, 1—10 etc. bei Bartsch sind episch-lyrische Lieder, sogenannte Chansons d'istoire oder Romanzen, die unter gänzlichem Zurücktreten der Persönlichkeit des Dichters, Liebesleid und Liebesfreude eines Ritters oder einer Dame von adligem Stande durch Erzählung, Selbst- und Zwiegespräch oder durch Klagen beteiligter Personen dem Hörer gegenwärtig machen und scheinbar historische, der Vergangenheit angehörige, aber unbestimmt bezeichnete Personen im Auge haben. Der Dichter unterlässt es sein Verhältnis zum Stoff anzugeben und das Dargestellte mit reflektirenden Betrachtungen zu begleiten. Sein Ton ist

der des epischen Dichters, sein Lied wendet sich an Phantasie und Herz zugleich. Seine Darstellungsweise entbehrt des persönlichen Elementes, seine Bildung und Stimmung, sein Interesse und seine Tendenz bleiben ungekennzeichnet, er schildert Angeschautes, Nachempfundenes, nichts was er selbst erlebt oder selbst gefühlt hätte. Die stereotypen Namen der Liebenden, die Unvertrautheit mit den Sitten und Lebensformen der Personen, die er schildert, die bürgerliche Denkweise, die er ihnen unterlegt, die Schlichtheit ihrer Rede zeigen Dichter an, die in den Kreisen nicht heimisch waren, die in ihren Gesängen figuriren und die sich über die allgemeine Volksbildung nur durch ihre Sangesweise erhoben [1]).

Den Zusammenhang dieser Art von lyrischer Poesie mit der epischen verrät unverkennbar das oben abgedruckte Bruchstück in Tiradenform I, 13 bei Bartsch, es eröffnet die Perspektive auf eine nicht weiter belegte, aber sicher vielfach cultivirte Form des volkstümlichen Liedes. Es nimmt sich aus wie eine Brücke zwischen Epos und Lyrik. Der Vers selbst ist der zehnsilbige des Volksepos, die Cäsur die epische, die Strophe beschliesst ein Refrain von denkbar schlichtester Gestalt, der das Motiv des Gedichts gewissermassen auf seine einfachste Form resumirt (*Guion aime Aigline, Aigline aime Guion*) und der die frappanteste Aehnlichkeit mit der deutschen, im Bänkelsängerton gehaltenen Weise „Eduard und Kunigunde, Kunigund' und Eduard“ dokumentirt. Ein ausgeführteres Seitenstück zu diesem Lied bilden die Strophen in Aucassin und Nicolette; den commentirenden, ergänzenden Prosatext dieser Dichtung bei Seite gelassen, sind jene Strophen mit den siebensilbigen assonirenden Versen und den Refrains nichts anderes als eine im selben Tone wie jenes und die übrigen oben analysirten Lieder gehaltene Romanze oder Chanson d'istoire.

Von dieser einfachsten Art volksmässiger Chanson d'istoire-Poesie sind die übrigen Lieder weder durch den Inhalt noch durch die Behandlungsweise, wol aber durch den Bau der Strophen verschieden. In diesen in drei-, vier- und

---

[1]) Vergl. Gröber, Romanzen und Pastourellen.

fünfzeiligen Strophen und populären Epenversen abgefassten Liedern offenbart sich bereits ein an symmetrischer Gliederung der Rede interessirter Sinn, ein Wohlgefallen am Gleichmass, das eine jüngere Stufe populärer Dichtweise darstellt, ohne natürlich die sie repräsentirenden erhaltenen Poesien selbst zu Dichtungen einer späteren Zeit zu machen, als jenes Lied in Tiraden. Drei-, vier- und fünfzeilige Strophen mischen epische Dichtungen der vaterländischen Sagenkreise unter längere Tiraden. (Vergl. Roland, Huon von Bordeaux, desgl. Reimchroniken, z. B. die des Jordan Fantosme.) Die in den letzten Jahren von Paris und Smith publicirten französischen Volksdichtungen belegen die andauernde Popularität dieser einfachen Strophenarten. Die primitivste isometrische Strophe, die zweizeilige im epischen Zehnsilbner und mit kurzzeiligem Refrain, verwendet das bekannte Poëme dévot [1]), das zwar dem Hohenlied der Bibel das Thema entnimmt, aber in den vier Eingangsstrophen, in der Situation, wie in der nach ihrem Freund (Christus) seufzenden Geliebten (die auf Christus hoffende Menschheit) eine unverkennbare geistliche Parodirung der Chansons d'istoire darstellt und mithin das Vorhandensein strophischer Chansons d'istoire vor dem Beginn des 12. Jahrhunderts dokumentirt. Die fünfzeilige (refrainlose) Strophe ist eine bekannte Form geistlicher und didaktischer Poesie (Garnier von Pont St. Maxens etc.). Diez vermutet, dass die älteren französischen Epen öfter in Tiraden abgefasst gewesen seien, die weniger als fünf Verse enthielten, jedenfalls war diese Strophe in episch-lyrischen Gedichten in frühester Zeit vorhanden. Dass die geistliche Poesie sie ihnen entnahm, lässt sich kaum beweisen, doch wurden nicht die geistlichen Lehren dem Laien am ehesten in einer ihm geläufigen Form verständlich?

Ueber die Abfassungszeit dieser einreimigen Volkslieder können, da die französische Volksdichtung deren zu jeder Zeit hervorbrachte, nur die Sprache oder etwaige historische Anspielungen und culturgeschichtliche Momente Aufschluss geben.

---

[1]) Zuletzt als »Hohelied« von Stengel in den Abhandlungen und Ausgaben etc. edirt.

In der Romanze I, 1 kann der Ausdruck *„Franc de France"*, „Franzosen aus Frankreich", eine altertümliche Auffassung nicht verläugnen. Die Worte *„repairent de roi cort"* zeigen eine Anschauung, wie sie das Epos kennt; doch sind diese Momente für eine Datirung nicht massgebend. Die Assonanz *„on"-„or"* schliesst das Vorhandensein des Nasalvocals *„o"* aus, der gleichwol am Ende des 12. Jahrhunderts schon vorhanden ist. Doch fehlt es dem Gedicht an anderen Spracheigentümlichkeiten, die sein Alter genau zu bestimmen gestatteten.

Romanze 3 lehrt durch den Reim auf *-ie* für *-iée* nur, dass sie im Osten Frankreichs zu lokalisiren ist.

Romanze 5, II correspondirt *ain* aus *an* und *ain* aus *in*+Cons im Reime, eine Erscheinung früher Zeit.

Romanze 7 schliesst normannische Herkunft aus.

Romanze 8 sind die Reime nicht pikardisch; *s* vor Consonant ist bereits stumm (Vers 49 und 51), also ist das Gedicht nach der Mitte des 12. Jahrhunderts geschrieben. Die Form *averes* weist nach dem Osten hin (Vers 63). Ostfranzösisch sind auch wieder die Reime *ie* für *iée* in der Romanze 9, Str. IV.

Romanze 10 scheidet *s* und *z* in den Versen 36 ff. und 43 ff. Eine Ausnahme macht Vers 52. Ebenso werden *z* und *s* in der Romanze 11 auseinander gehalten.

Die Sprache in den anonymen Chansons d'istoire ergibt daher höchstens, dass mehrere derselben noch nach der Mitte des 12. Jahrhunderts verfasst sind; jüngere Spracherscheinungen, die auf das 13. Jahrhundert hindeuteten, sind nicht vorhanden, doch fehlen entschiedene Anzeigen dagegen.

B.

Höfische Nachbildungen von Chansons d'istoire.

Die Chansons d'istoire sind ebenso wie das Volksepos von höfischen Dichtern nachgebildet worden. Wie Adenet in Berthe und Ogier den Stoff der niederen Poesie entnahm, im Ausdruck und den Anschauungen seinen Bearbeitungen volksmässiger Dichtungen aber den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückte und seine Dichterindividualität heraus-

kehrte, so auch der höfische Nachbildner volksmässiger Lyrik.

Unstreitig ist ein Chanson d'istoire-Motiv in der Romanze I, 11 bei Bartsch verarbeitet, das von Floris und Blancheflor handelt und — inspirirt von dem „Roman von Flore und Blancheflor" oder nicht (denn auch das umgekehrte Verhältnis wäre denkbar) — die Liebenden in einem Verhältnis zu einander darstellt, wie es in den Chansons d'istoire geschah. Allein die einreimige Strophe ist hier nicht angewandt, das Gedicht besteht vielmehr aus 4 Strophen, die je aus 8 achtsilbigen Versen zusammengesetzt sind. Die Aufeinanderfolge der Reime ist: *a b a b b a b a.* Der Abgesang hat also die umgekehrte Gestalt als der Aufgesang. Der Refrain, jener wesentliche Bestandteil der Chansons d'istoire und aller Lieder volksmässigen Charakters, fehlt in diesem Gedicht.

Bezeichnend ist die Schlussapostrophe des Dichters an die Liebenden, die Rede vom Liebesgott (V. 29), von der Schlinge, in welcher fine amors den Floires gefangen hat (Vers 2), die Erwähnung seines Schmerzes (Vers 3—8) und seiner Klagen (Vers 9—24), während Strophe 2 vom echten Zuschnitt der Chansons d'istoire ist.

Floires demande a sa venue
celi qu'il aime par amors.
'bele mere, qu'est devenue
ma dolce amie Blancheflors?'
'bels fiz, granz duels nos en est sors.'
Floires l'entent, de duel tressue,
s'amie cui d'avoir perdue
sens recovrieret senz secors.

Um sehr viel näher dem Volksliede steht das Lied von Isabeaus (Fragment I, 17 bei Bartsch),

Quant se siet belle Isabeaus,
es vous venu devant li
conte Guion son ami
qui tant est beaus;
se li proie a cuer mari
'ma douce dame loiaus,
merci!' Propter veritatem.

welches ebenfalls dem Inhalte nach eine Bearbeitung einer

Chanson d'istoire und in der Darstellungsweise ganz populär ist. Die Strophe ist im Siebensilbner geschrieben, die beiden letzten Verse werden als Refrain anzusehen sein. Die Strophe aber ist mehrreimig, die Reimfolge ist diese: *a b b a b — α β*, *β* ist nur ein zweisilbiger Vers. Das Vorhandensein einer Melodie ist hier angezeigt durch die beigeschriebenen lateinischen Worte am Schluss der Strophe „Propter veritatem", womit der Anfang des betreffenden Kirchenliedes bezeichnet zu sein scheint, zu dessen Melodie es gedichtet wurde. (S. die Anmerkung zu diesem Liede bei Bartsch.)

Zu den Nachbildnern der Chansons d'istoire gehört aber vor allem Audefrois li Bastars, von welchem uns 5 Lieder erhalten sind, in denen der Inhalt wie die Form jener volkstümlichen Gesänge auf das vortrefflichste getroffen ist.

In fünfzeiliger Strophe und im epischen Zehnsilbner, in denen, wie wir sahen, die Romanze I, 1 und das Aelisfragment II, 80 abgefasst waren, sind auch die beiden Gedichte I, 56 und I, 60 des Audefrois geschrieben. Hier ist jedoch schon ein wesentlicher Fortschritt im Bau der Strophe, wie des ganzen Liedes gegenüber jenen anonymen Liedern zu bemerken. Die Strophe ist nicht mehr einreimig, auf drei weibliche Reime folgen zwei männliche. Der zehnsilbige Vers ist in der Strophe nicht alleinherrschend, er wechselt mit dem Achtsilbner, der immer männlich gereimt ist, während jener klingend ist. Das Reimgeschlecht der ersten Strophe ist durch alle folgenden hindurchgeführt, während in den anonymen Romanzen das Geschlecht der Reime in den einzelnen Strophen wechseln konnte (Vgl. Rom. I, 2; I, 3 etc.) Bemerkenswert ist auch, dass in diesen beiden Gedichten des Audefrois die lyrische, nicht die epische Cäsur vorhanden ist.

In drei anderen Liedern unseres Dichters — Nr. I, 57, I, 58 und I, 59 bei Bartsch — ist schon der zwölfsilbige Vers angewandt. Die Strophenform ist in dem ersten Gedicht: *a a a a a* — 10 *β* 8 *β*, in den beiden letzten Liedern: *a a a a a* — *β β* (= 12-Silbner). Die Cäsur ist in jedem Falle die epische. I, 58 wird die Congruenz dadurch gestört, dass statt fünf Zeilen deren sechs eine Strophe bilden. Es

lassen sich aber leicht durch Tilgung der Verse 90, 97 und 110, die offenbar entbehrlich sind, überall fünfzeilige Strophen herstellen.

Das Thema ist in diesen fünf Liedern dasselbe, wie in den obigen Chansons d'istoire, aber die Darstellungsweise Audefrois' ist gebildeter, die Form bei ihm subjektiver. Er ist kein blosser Volksdichter mehr, obwol er durch die Schule des Volksliedes offenbar gegangen ist, sich also hierdurch von dem höfischen Verfasser des Liedes von „Floris und Blancheflor" unterscheidet. Dass Audefrois aber nicht den anonymen Verfassern der Chansons d'istoire zur Seite gestellt werden darf, zeigt seine Romanze I, 62, die uns einen ganz anderen Eindruck von seiner Persönlichkeit als von der jener Dichter gibt. Die Strophen in diesem Gedicht — das in der Hdschr. Bibl. Nat. 844 nur erhalten ist — bestehen aus 8 Zeilen, deren Reime kunstvoll verschlungen sind. Die Form derselben ist: *a b a b b a a b*. Der Vers ist der sechssilbige, welcher nur in den kunstmässigen, heiteren Dichtungen der Zeit zuweilen auftritt. Der zweizeilige Refrain steht nicht mehr mit dem Inhalte des Gedichtes in Beziehung, er scheint vielmehr einem Volksliede entnommen zu sein, wie der Refrain der meisten Pastourellen und ähnlicher Gedichte. Auch der Inhalt selbst erinnert an jene. Audefrois war ein vielseitiger Dichter, der sich selbst zum höfischen Minnelied erheben konnte, wenigstens legt Hdschr. Bibl. Nat. 844 und 12615 ihm mehrere höfische Minnelieder bei. Eine Herausgabe der Lieder Audefrois' wäre sehr zu wünschen, um den Dichter genauer kennen zu lernen. Zu seiner Charakteristik mag noch Folgendes dienen.

I, 58, 111 beruft er sich auf die Vorfahren, denen er den Stoff zu seinem Liede verdanke. Er schildert also angeblich, wie der Epiker, Berichtetes, das sich von Mund zu Mund fortgepflanzt habe, als Mährchen aus der alten Zeit. Seine höhere Bildung zeigen an mehreren Stellen die gekünstelte Ausdrucksweise und die Kenntnis von Wendungen der Poesie des klassischen Altertums; so konnte z. B. der Ausdruck *dart d'amors* (I, 57, 44) nur von einem höfisch gebildeten Dichter gebraucht werden, der einige mythologische

Kenntnisse besass. Auch der Vergleich: *„le vis avoit vermoill' come serise“* (I, 56, 57) hat seines Gleichen nicht in den Chansons d'istoire.

Ebenso verrät der Ausdruck: *„plus dous d'un pastor“* (I, 61, 47) den höfisch denkenden Dichter, der dem eigentlichen Volksleben fern stand und der so einen niederen Stand zu idealisiren vermochte. Endlich spricht für einen höfischen Dichter als Verfasser der fraglichen Lieder die Anspielung auf den *„cuivert jangleor“* (Romanze I, 61, 68), den treulosen Liebesverräter. Der Ausdruck konnte nur von einem Dichter gebraucht werden, welcher in die Mysterien des Minnedienstes eingeweiht war.

Fassen wir das Hauptsächlichste von den Betrachtungen über Audefrois noch einmal zusammen, so erhellt, dass die Dichtungen desselben wie im Stoff und Metrum, so auch in der Darstellung von jüngerem Charakter als die anonymen Chansons d'istoire sind. Auch gebraucht er schon den zwölfsilbigen Vers, welcher ebenfalls einer späteren Epoche im Epos angehört. Den Zehnsilbner wendet Audefrois nur in Verbindung mit dem Achtsilbner in fünfzeiliger Strophe an (Rom. I, 56 und I, 60). Ausser diesem complicirteren Strophenbau macht Audefrois der Umstand jünger, dass er nur Reime gebraucht und die Assonanz in seinen sämmtlichen Liedern aufgegeben hat.

Die Sprache in den Dichtungen des Audefrois zeigt folgende bemerkenswerte Erscheinungen.

Rom. I, 56: *ie* in der 2. Pers. Plur. ist einsilbig. — Vers 38: *vo* für *votre* (Femin.) weist auf den Osten und Norden hin.

Rom. I, 57: Vers 12: *sente* = *sentio*, wol verderbt. — Vers 26: *ie* = *iée*. — Vers 45: *mece* = *mittat*, pikardisch etc. — Vers 98: *au+i*: *nausea* = *noise*. Vgl. auch I, 59, 113: *joie* = *gaudium*.

Rom. I, 58: *z* = *s* pikardisch. — Vers 17: *perderai* Vgl. auch I, 60, 17: *averoie*. — Vers 66: *proi* : *foi;* I, 59, 62 dagegen *prie*.

Rom. I, 59: Vers 93: *emperere* ohne „*s*“ im Nominativ. — Vers 99 ff. correspondiren *dame* und *pasme* im Reim,

s ist also vor *m* verstummt, in *roiame* ist „*l*“ ausgefallen. — Vers 106 ff. reimen die lat. Endungen: īna : ēna : ę̄na : ana.

Rom. I, 61: *ōr* = *or* nicht *eur*. Die Sprache dieses letzten Liedes, das nach Form und Inhalt einer anderen Gattung von Liedern angehört, ist von derjenigen der Chansons d'istoire des Audefrois nicht verschieden.

Die Deklination des Audefrois ist korrekt. Er ist ein pikardischer Dichter und kann Ende des 12., auch Anfang des 13. Jahrhunderts gelebt haben, nichts aber spricht positiv für das Eine oder das Andere. Hermann von Valenciennes (Ende des 12. Jahrhunderts) scheint die Deklination schon nicht mehr korrekt zu handhaben. Dieser Umstand also würde für die Annahme sprechen, dass die Lebenszeit Audefrois' noch in das 12. Säculum fällt, dass er identisch mit Audefrois, dem Zeitgenossen des Adam de la Halle sei, ist wenig glaubhaft.

C.

Mädchen- und Frauenlieder.

Die Chansons d'istoire sind nicht die einzigen einreimigen Gedichte und nicht die einzigen Lieder von objektivem Charakter, welche die dichterische Persönlichkeit und eine individuelle Bildung gänzlich vermissen lassen. Der Inhalt einer zweiten Art solcher Lieder ist durch die Ueberschrift dieses Abschnittes bezeichnet. Die Dichter führen Mädchen oder Frauen vor, die in der Liebe nicht ihre Befriedigung gefunden oder der Klage über Liebesleid Ausdruck geben. Es sind Lieder scherzhaften Charakters, abgefasst in der Form des Zwiegesprächs und Selbstgesprächs, denen die Einmischung dichterischer Reflexionen fern bleibt. Der Refrain ist fast überall auch vorhanden. Mehrere gleichartige zweireimige Gedichte werden gleich hier mit Erörterung finden. Der zweite Reim bildet in diesen Gedichten stets die letzte Verszeile der Strophe und ist mit dem Refrain gereimt, eine naheliegende Erweiterung der einreimigen Strophe.

Hierher gehört das in einem erst noch zu bestimmenden Langvers abgefasste, wie es scheint, sehr mangelhaft überlieferte Lied I, 20 bei Bartsch, in welchem „das schwarz-

braune Mädchen und der Freund Robin“ nicht nur an das jüngere französische Volkslied erinnern. So wie das Gedicht bei Bartsch abgedruckt ist, erscheint es freilich von complicirter Form. Allein was rechtfertigt diese? Auch hier setzt Bartsch reimlose Verse an. Der Refrain steht in diesem Gedicht am Anfang der Strophe, je zwei folgende Zeilen bilden eine Verszeile, wie z. T. wenigstens aus dem Reime ersichtlich wird. Das Lied ist also so zu schreiben:

1. Trois sereurs seur rive mer
   chantent cler
   'La jonete fu brunete: de brun ami j'aati,
   Je sui brune, s'avrai brun ami ausi.'
2. Trois sereurs . . . .
   la mainnée apele Robin son ami:
   'prise m'avez el bois rame, reportez m'i.'
3. Trois sereurs . . . .
   l'ainée dit: 'on doit bien jone dame amer
   et s'amour garder cil qui l'a'. [1])

Leider ist das Alter dieses Liedes nicht zu bestimmen. Die Handschrift, welche es enthält, datirt angeblich aus dem 13. Jahrhundert — sie ist aber verloren, die Copie ist jünger, — die Form *aati* spricht einigermassen für jenes Alter. Dass Strophe III nicht richtig überliefert ist, lässt die Incongruenz der Construktion *on doit . . . cil qui l'a* schon vermuten, ein Reim ist in keiner Weise hineinzubringen. Sicher ist Strophe 1 und 2 einreimig, abgesehen von dem Refrain; als Formel ergibt sich $\alpha\alpha - AA'$. [2])

Aus zehnsilbigen Versen sind die beiden dreizeiligen, einreimigen Strophen des Liedes II, 81 bei Bartsch zusammengesetzt. Die Reimfolge ist *a a a,* Refrain fehlt. Das Fragment eines volksmässigen Liebeslieds über das Aelismotiv hat nichts mit den Schäferliedern gemein. Bartsch hat die meisten gleichartigen Lieder unter die Rubrik der Pastourellen gestellt.

Gleich hier sei auch ein zweireimiges Hahnreilied (I, 24)

---

[1]) Korrekter ist der Text von Gaston Raynaud in dem Chansonnier de Montpellier abgedruckt, doch befriedigt die Einteilung des Liedes auch hier nicht, da die Zahl der Verse in den einzelnen Strophen nicht congruent ist.

[2]) Vergl. mit diesen Langzeilen Gedichte in Haupt's Volkslieder pag. 1, 59, 60, 81.

in zehnsilbigen Versen erwähnt, dessen zweizeiliger, zweireimiger Refrain mit den Reimen der Strophe sich bindet (*aab* — $\alpha\beta$). Zeile 7 ist *avec* statt *avecque* zu lesen.

Derselben Art ist das im Volksliedton gehaltene, von Frauensinnlichkeit handelnde Liedfragment I, 22 bei Bartsch, das jedenfalls auch eine andere Einteilung erhalten muss. Dieses bei Bartsch in zwei vierzeiligen Strophen abgeteilte Gedicht besteht aus einem übergeschriebenen zweizeiligen Refrain, sodann aus einer vierzeiligen Strophe, hinter welcher der Refrain noch einmal wiederholt wird, so wie es in den Romanzen I, 23 und I, 24 gleichfalls der Fall ist. Das Gedicht ist daher so zu schreiben:

Souffres maris, et si ne vos anuit,
demain m'ares et mes amis anuit.
    Je vous deffenc k'un seul mot n'en parles:
    soufres, maris, et si ne vous mouves.
    la nuit est courte, a par mains me rares,
    quant mes amis ara fait s'en deduit.
Soufres, maris, et si ne vos anuit,
demain m'ares et mes amis anuit.

Die Aufeinanderfolge der Reime ist also: *aaab* — $\beta\beta$.

Im achtsilbigen Verse mit kürzeren Versen bisweilen schon vermischt und in einreimigen oder zweireimigen Strophen sind die Lieder bei Bartsch II, 83, 82 etc. verfasst. II, 83, ein Aelislied, hat die Form *aaab* — β (b = zweisilbig, β = zehnsilbig). Ebenso II, 82, das mit II, 83 die erste Zeile gemein hat. Form: *aaab* — $\alpha\beta$ (b und β = 4silbig, α = 8silbig). Denselben Bau hat das Frauenlied I, 25 bei Bartsch, *aaab* — $\gamma\beta$ ($b\beta$ = Sechssilbner, γ ist reimlos). Richtiger schreibt man $\gamma\beta$ als 14β. Den drei Strophen geht das Thema voraus, welches als Refrain nach jeder einzelnen Strophe wiederholt wird. Der Refrain ist entlehnt, denn er ist nicht aus der Conception des Liedes herausgewachsen. Schon der Wechsel des Subjektes im Refrain zeigt dies an. Vers 17 ist die Assonanz *col* und *avoir* unmöglich, es ist *avereiz* (*averois*) aus dem Vers in den Reim zu setzen.

Im siebensilbigen Verse sind die Lieder I, 23 und II, 90 geschrieben. Das Hahnreilied I, 23 besteht aus drei vierzeiligen Strophen, die von einem Refrain begleitet sind. Die

3*

Form der Strophe ist: *aaab* — $\gamma\beta$, *b* und β sind zweisilbige Verse mit klingendem Reime, oder einfacher schreibt man *aaab*—β (= *Por coi me bait mes maris, laisette!*), da sonst *maris* reimlos steht. Strophe I sind die Reime nicht in Ordnung. Man kann wol mit Umstellung lesen:

Je ne li ai rienz mes fait
Ne riens mesdit ne li ai
Fors que mon ami acolai ? (+ 1)
Soulette
Por coi me bait mes maris, laisette!

Fragment II, 90, ein Spiellied in dem Genre Neithards, besteht aus einer vierzeiligen isometrischen Strophe und einem zweizeiligen Refrain. Strophe wie Refrain sind hier nur aus siebensilbigen Versen zusammengesetzt.

Auch die Fragmente II, 85 und II, 86 — Lieder mit dem Aelismotiv — haben siebensilbige Verse und zwei Reime. II, 86: *aaab* — $\alpha\beta$ (*b* und β = viersilbig); II, 85: *aaaaab* — $\alpha\beta$ (*b* und β = fünfsilbig). Ob II, 84, wo schon die Reimkreuzung statt hat und der Vers wechselt (7a : 5b : 7a : 6 c : 7 c : 5 c) und II, 87 — Aelismotiv als Hahnreilied —, wo die Gliederung nicht ersichtlich ist (10a : 7 a : 7 b : 7 a : 7 a ‖ 7 b : 7 b : 7 a : 7 a : 7 a : 4 b) noch zu den volksmässigen Frauenliedern zählen, ist fraglich. In II, 85 ist Assonanz, in II, 87 aber Reim vorhanden.

Welche Bestimmung hatten nun diese Lieder? Dichtete sie der mit den Herzensregungen der Frau niederen Standes vertraute Sänger, damit dieselben von ihr, deren Empfinden sie darstellten, zum eigenen Troste gesungen wurden? Das scheint wenig glaublich. Es ist vielmehr in hohem Grade wahrscheinlich, dass diese Lieder Gesellschaftslieder waren, dass sie eine Art Neck- und Spottlieder darstellen, die gesungen wurden, wo die beiden Geschlechter zu geselliger Belustigung zusammentrafen. Und wo anders wird die geeignetste Gelegenheit dazu gewesen sein als beim Tanze? Der Gedanke hat nichts Wunderbares, denn dass gelegentlich nach Liedern getanzt wurde, liegt eigentlich in der Natur der Sache; es lässt sich denken, dass nicht überall und nicht zu allen Zeiten, wo das Bedürfnis zu tanzen gegeben war, Instrumente bei der Hand waren, welche das Zeitmass

für die Tanzbewegungen angaben, es ist vielmehr an sich völlig wahrscheinlich, dass man in solchen Fällen einfach den Ausweg ergriff, Lieder, die in aller Munde waren, gemeinschaftlich abzusingen und sich nach ihrer Melodie im Tanze zu bewegen. Der Kinderreigen, den wir heute noch tagtäglich zu beobachten Gelegenheit haben, kann uns etwa eine Vorstellung von dieser Art des Tanzes geben. Also im Princip wird gegen unseren Gedanken nichts einzuwenden sein. Hierzu kommt nun, dass uns tatsächlich Lieder von zwar entwickelterer Form, aber mit dem gleichen Motiv (des eifersüchtigen Mannes wird gespottet) überliefert sind, die ausdrücklich auf den Tanz Bezug nehmen. Solche finden sich in der von Jacobsthal publicirten Handschrift von Montpellier. Lieder der Art sind z. B. 169, 1 und 2. Sie lauten:

169, 1: Li jalous partout sunt fustat
Et portent corne en mi le front;
Partout doivent estre huat.
La regine le commendat
Que d'un bastont soient frapat
Et chacié hors comme larron:
Si en dançade veillent entrar.
Fier le du pié comme garçon.

169, 2: Tuit cil qui sunt enamourat
Viegnent dançar, li autre non!
La regine le commendat
Tuit cil qui sunt en enamorat.
Que li jalous soient fustat
Fors de la dance d'un baston.
Tuit cil qui sont enamorat
Viegnent avant, et li autre non.

Inhaltlich wie sprachlich verwandt mit diesen beiden Motets ist ein Lied der Handschrift Bibl. Nat. 20050. Der von Leroux de Lincy [1]) bereits publicirte Text möge hier noch einmal abgedruckt werden.

— 1 —

A l'entrade del tens clar, Eya!
Pir joie recomençar, Eya!
Et pir jalous irritar, Eya!
Vol la regine mostrar
K'ele est si amorouse.

[1]) Les quatre livres des rois publ. par Leroux de Lincy, pag. LXVI.

Alavie, alavie, jalous
Lassaz-nos, lassaz-nos
Ballar entre nos, entre nos.

— 2 —

Ele a fait par tot mandar, Eya!
Non si jusqu'à la mar, Eya!
Pucele ni bachelor, Eya!
Que tuit non venguent dançar
En la danse joiouse.
Alavie, alavie, jalous etc.

— 3 —

Lo reis i vent d'autre part, Eya!
Pir la dance distorbar, Eya!
Que il est en cremetar, Eya!
Que on ne li vuelle emblar
La regine amorouse [1]).
Alavie, alavie, jalous etc.

— 4 —

Mais por nient lo vol far, Eya!
K'ele n'a soig de vieillart, Eya!
Mais d'un legeir bachelar, Eya!
Ki bien sache solaçar
La donne savourouse.
Alavie, alavie, jalous etc.

— 5 —

Qui donc la veist dançar, Eya!
Et son gent corps deportar, Eya!
Ben punist dire de vertar, Eya!
K'el mont non sie sa par
La regine joiouse.
Alavie, alavie, jalous
Lassaz-nos, lassaz-nos
Ballar entre nos, entre nos.

Die Vermischung von provencalischen und französischen Sprachformen in den genannten drei Liedern erschwert die Bestimmung ihres Entstehungsortes in hohem Grade. Am nächsten liegt es wol, die Grenze beider Sprachgebiete als die Heimat der Dichtungen anzusehen. Jedenfalls können jene beiden Motete der Handschrift von Montpellier ebensogut in die nordfranzösische Sprache reconstruirt werden, wie sie

[1]) *Amorouse* nicht *avrillouse,* wie durch eine fünfte Hand fälschlicherweise in den Text korrigirt ist. Eine eingehende Besprechung des sehr inkorrekten Abdruckes von dem in der Hdschr. Bibl. Nat. 20050 fol. 79 mit Melodie überlieferten Liede lag mir fern.

früher von Paul Meyer in das Provencalische übertragen sind [1]), wenn man sich ebenfalls eine Textveränderung des Verses „*La regine le commendat*“ erlaubt und für letzteren *La regine l'a commandé(t)* schreibt. Alle übrigen Reime, vorzüglich die des zweiten Teiles, welcher von Meyer als Rondeau angesehen wird, sind durchaus französisch. Meyer erkennt in den Gedichten mit Recht Maienlieder (was nicht ausschliesst, dass sie auch Tanzlieder sind). Uebrigens bin ich der Ansicht, dass auch in dem letztgenannten Liede ebenso wie früher unter *regine* nur eine Maienkönigin, nicht aber eine wirkliche Königin zu verstehen ist. Dass hier auch ein König erwähnt wird, der, was bemerkenswert ist, als Spielverderber erscheint, kann jener Ansicht nicht entgegenstehen.

Auch in den Epen jener Zeit wird zuweilen auf die Sitte angespielt, den Tanz mit dem Gesange eines Liedes zu begleiten. Ich verweise hier auf die Verse 2333 ff. des Romanes von Durmart le Galois [2]), deren Wortlaut folgender ist:

> Entor l'espervier charoloient
> XXVII puceles qui chantoient
> Chevalier et dames assi
> I caroloient sens estri

Eine andere Belegstelle findet sich in dem Rosenroman [3]), wo die Umgebung des Deduit geschildert wird.

> Ceste gent dont je vous parole
> S'estoient pris à la carole
> Et une dame lor chantoit . . . .
> Lors veissies carole aller
> Et gens mignotement baler

Noch im 15. Jahrhundert finden sich Belege dafür, dass der Tanz vom Gesange der Tanzenden begleitet war. Eine Prosa-Paraphrasirung von Ovids „Ars amandi“, handschriftlich auf der Bibliothek des Arsenals in Paris (Nr. 2741, les Poëtes franç. 21; nach einem Eintrag ist die Handschrift um das Jahr 1433 entstanden) streut in den Prosatext Chansons

---

[1]) Romania B. I. pag. 404 u. 405.

[2]) Li romans de Durmart le Galois, Altfr. Rittergedicht herausgeg. von Edmund Stengel. Bibl. des Literar. Vereins in Stuttgart. B. 116.

[3]) Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meung publ. par Pierre Marteau. B. I. pag. 48 ff.

ein, die ausdrücklich als Begleitgesänge zum Tanze daselbst bezeichnet werden, z. B.:

fol. 7 pour ce dient il es karoles en leurs chansons
Ja mauvoz n'aura belle amie
Mais le pieux les ameine II et II (?)

fol. 8 Je la tiens par le doy
Cele que* amer doy

fol. 10 chantenlent les dames aux karoles
Dyable fait taillier
Gras buef a povre bouchier
Et dyable fait ballier
Beau con a mauvez ouvrier

fol. 28 Les dames chantent en leurs karoles.
Mesdisans . . . . (?)
Jà ne sauront
La joie que j'ay [1])

Der Gedanke, dass jene volkstümlichen Lieder zum Tanze gesungen wurden, dürfte vielleicht noch einer weiteren Ausdehnung fähig sein. Man könnte annehmen, dass auch andere formell entwickeltere, inhaltlich aber den Frauenliedern durchaus verwandte Gedichte, ich meine die Sons d'amors und Pastourellen, zu ähnlichen Zwecken verfasst wurden [2]); die Analogie jedenfalls spricht dafür. Wir bekommen dann wenigstens eine Vorstellung, welchen reellen Zwecken diese Lieder dienten [3]).

Was das Formale dieser Frauenlieder in einreimigen und

---

[1]) Eine für die Form der Tanzlieder wichtige Stelle ist in den Leys d'amors Bd. I, pag. 342 aufgezeichnet. Es heisst hier folgendermassen: »E li bordo que son en dansa no devo passar VIII sillabas. Et en cas que aytal bordo passesso VIII sillabas, seria irregulars aytals dansa anormals . . . . . E deu tractar damors e deu haver so joyos et alegre per dansar, no pero ta lonc coma vers ni chansos, mas un petit plus viacier per dansar . . . .«

[2]) Ausgenommen etwa die leichartig gebauten Pastourellen, deren Formen zu verwickelt waren, als dass man sie dem Gedächtnis hätte einprägen können. Sie wurden wol vom Kunstsänger vorgetragen.

[3]) Tanzlieder hat auch die deutsche Lyrik in nicht geringer Anzahl producirt. Vor allem liefert Neithardt von Reuenthal reiches Material, von Walther von der Vogelweide sind ebenfalls Tanzlieder erhalten. Ein deutsches Tanzlied findet sich schliesslich auch in den Carmina burana (Bibl. des Liter. Vereins zu Stuttgart B. XVI pag. 203). Ob das französische Tanzlied die Quelle für das deutsche bildet, ist nicht festgestellt.

zweireimigen Strophen und ununterbrochener Folge der Reime betrifft, so sind dieselben noch assonirend (ausgenommen nur I, 12; I, 86, die reinen Reim zeigen); auch dies kündigt den Volksdichter an. Der reine Reim, in dem der gebildete Dichter seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts allein noch dem gebildeten Laien seine Poesien glaubte vortragen zu können, ist jenen formell ungekünstelten, inhaltlich von jeder Grübelei freien Liebesgesängen noch völlig fremd und doch erlaubt die Sprache nicht, auch diesen Gedichten ein höheres Alter zuzuweisen. Auch der Refrain, der den meisten dieser Frauenlieder beigefügt ist, bei anderen verloren sein mag, deutet auf den volksmässigen Ursprung und auf die Bestimmung derselben hin, beim Tanze gesungen zu werden. Der Refrain war zu allen Zeiten auf den Vortrag im Chor berechnet. Das Lied trug der Vorsänger vor. Der Refrain erhielt sich, weil er allgemein bekannt war und ging sogar in andere Lieder über, das Lied wurde vergessen, weil es im Munde einzelner lebte. Schon das Frauenlied I, 25 zeigt Refrainzeilen, die einem anderen Liede entnommen sein müssen.

Das Motiv der Frauen- und Mädchenlieder liegt übrigens auch volkstümlichen lyrischen Poesien späterer Jahrhunderte öfter zu Grunde. Ich erwähne u. a. ein Lied, das von Gaston Paris in den Chansons du XVe siècle unter Nr. 5 veröffentlicht ist. Das Lied, welches in vierzeiligen Strophen mit paarweisen Reimen abgefasst ist, hat ganz identischen Vers mit der von Bartsch sogenannten Romanze I, 33. Man vergleiche auch die beiden von Stickney in der Romania B. 8 publicirten Lieder XXIII und IV. Ersteres ist in vierzeiligen Refrainstrophen geschrieben, letzteres, dessen zweite Strophe unvollständig ist, ebenfalls in vierzeiligen Strophen, denen jedoch der Refrain fehlt. Der Vers ist hier der zehnsilbige, die Aufeinanderfolge der Reime nicht mehr die frühere einfache, sondern *a b b a*.

D.

Höfische Nachbildungen des Motivs oder des Metrums der Frauen- und Mädchenlieder.

Wie das Motiv der Chansons d'istoire, so wurde auch dasjenige der Frauenlieder von höfischen Dichtern behandelt.

Diese Nachbildungen tragen ebenfalls schon äusserlich durch den complicirteren Strophenbau den Stempel der Kunstpoesie an sich. Zu dieser Klasse von Liedern gehören die Gedichte I, 21; I, 26; I, 27; II, 88; II, 89 und II, 93 bei Bartsch. Vorzüglich ist der siebensilbige Vers hier vertreten. In ihm ist das dreistrophische Lied I, 21 geschrieben. Die Strophenform ist *ababccd — δδ*. Strophe I, 1 ist der Reim nicht korrekt, ein auf *-our* endigendes Wort ist in den Reim zu setzen. (Vgl. die Anmerkung bei Bartsch.) Der siebensilbige Vers kommt ferner in den Romanzen I, 26 und I, 27 vor. Die Strophenform ist dort *ababbc — γγ*, in I, 27: *aaab — γγβ*. Das gleiche Motiv von der Nachtigall, welches dieser letzten Romanze zu Grunde liegt, findet sich auch in Nr. 18 der Chansons du XVe siècle [1]).

Höfische Nachbildungen des Volksliedes von Aelis (II, 80) sind die Fragmente II, 88 und II, 89. Ebenso ist Fragment II, 93 in höfischen Dichterkreisen entstanden, es ist dies eine Nachbildung des Liedes II, 90 [2]).

Wir haben soeben Lieder besprochen, welche durch ihre äussere Form die Zusammengehörigkeit mit der höfischen Poesie dokumentirten, während das Motiv dem Volkslied und zwar den Frauen- und Mädchenliedern entnommen war. Es erübrigt nunmehr noch solche Gedichte anzuführen, die in formaler Beziehung Nachbildungen der unter C behandelten Volkslieder sind, deren Inhalt aber schon ganz von den Ideen der Minnepoesie erfüllt ist.

An erster Stelle erwähne ich das Lied I, 28 bei Bartsch, welches in dem Eingange der ersten Strophe als S o n d'a m o r s bezeichnet ist. Das Motiv ist hier dasselbe, welches wir in anderen höfischen Liedern dieser Zeit und auch später oft wiederfinden [3]). Bemerkenswert ist übrigens bei dem Son d'amors I, 28 der Wechsel des Reimgeschlechtes — Strophe 1 und 2 haben in den beiden ersten Versen stumpfe, in den übrigen Strophen klingende Reime — ferner die Verschieden-

[1]) Siehe auch H a u p t: Volkslieder pag. 86.

[2]) Vergl. ferner Montpellier Msc. Nr. 3, Nr. 148, 1 und 2; 156, 1 und 2, denen das gleiche Motiv zu Grunde liegt.

[3]) Vergl. Nr. 104 u. 82 in den Chansons du XVe siècle.

heit des Reimes der Verse 3 und 6 in den Strophen 2, 4, 5 und 7.

Ein öfter wiederkehrendes Thema — das Rencontre eines Ritters mit einer Dame, die er klagend findet, die Wechselreden zwischen beiden, die mit einer Werbung endigen — wird nicht selten in C ähnlichen Strophen behandelt. Vergl. Son d'amors I, 50. Die vierzeilige Strophe hat die Reimfolge *aaab*, der Vers ist der achtsilbige, der zweizeilige Refrain, welcher in den Mund der Dame gelegt ist, hat die Form: $8\alpha : 6\beta$. Auch Vers 4 jeder Strophe, der mit β correspondirt, ist sechssilbig.

Gleiches Motiv und gleiche Reimfolge im Strophenbau wie in dem zuletzt behandelten Liede finden wir auch in einem Son d'amors des Richart de Semilli (Bartsch I, 64). Die Strophe, welche hier ebenfalls metabolisch ist, besteht aus drei elfsilbigen und einem sechssilbigen Verse. Der Refrain ist dreizeilig, die Form desselben $\alpha\alpha\beta$.

E.

Andere höfische Nachbildungen des Metrums der objektiven und subjektiven Volkslieder.

Die metrischen Formen der Chansons d'istoire sind noch in einigen Gedichten anderen Charakters angewandt, so u. a. in der Past. II, 32. Diese besteht aus 5 dreizeiligen Strophen mit der Reimfolge *aaa*. Bemerkenswert ist, dass in diesem Gedicht die 4 ersten Strophen männlich, die fünfte Strophe dagegen weiblich gereimt ist. Also auch hier Wechsel des Reimgeschlechtes wie in den Chansons d'istoire (Vgl. Romanzen 3 u. 6). Ebenso erinnert der zweizeilige Refrain dieses Liedes an jene älteren Chansons.

Die aus zehnsilbigen Versen zusammengesetzte einreimige Strophe ist bei dem Bau jenes Gedichts verwandt, das König Richard von England während der Zeit seiner Gefangenschaft verfasste. (Siehe Wackernagel 22.) Das Gedicht, welches 1194 entstanden ist, verrät jenen anderen Liedern gegenüber schon ganz entschieden die Spuren der Minnedichtung des 13. Jahrhunderts. Der subjektive Ton, welcher in demselben herrscht, die Dreiteiligkeit des Gedichts,

dessen 6 Strophen paarweise durch den Reim verbunden sind, vor allem auch das fünfzeilige Geleit, welches im Reime mit den Strophen 5 und 6 übereinstimmt, sind wesentliche Merkmale der neuen erotischen Poesie. Dieselbe Reimfolge *aaaaa* findet sich in dem aus elfsilbigen Versen bestehenden Lied des Colins Musez, Brak. 329. Von den fünf Strophen sind Str. 1+2, 3+4+5 durch gleichen Reim verbunden. Strophe 5 ist unvollständig, der letzte Vers fehlt in derselben.

Sechszeilige einreimige Strophen bilden das anonyme Lied 212 bei Brakelmann. Die acht Strophen sind nicht durchgereimt, der Vers ist der Sechssilbner. Die vierzeilige Strophe *aaab* finden wir in der Pastourelle II, 48, Strophen aus 5 Versen mit der Reimfolge *aaaab* kommen in der Pastourelle II, 52 vor. Die Strophenformen sind auch in Gedichten anderen Charakters anzutreffen, z. B. bei Gaises Bruleis (Wack. 4) *aaab,* sowie in den anonymen Liedern Brak. 46: *aaab*+*ββ*; Brak. 136: *aaab*+Refr. und bei Adam de la Halle (Rondeaux 4): *aaab*+Refr. Der Vers ist in diesen Liedern verschieden, zumeist ist es der Achtsilbner, der dann gewöhnlich in den drei ersten Versen steht, worauf eine kürzere Zeile folgt.

§ 2.

Mehrreimige Strophenformen.

A.

Mehrreimige metabolische Strophe.

Die metabolische Strophe erfordert eine von der isometrischen Strophe gesonderte Behandlung nicht allein wegen der eigenartigen Struktur und des episch-lyrischen Charakters derselben, sondern vor allem auch, weil die metabolische Strophe im Gegensatz zu der isometrischen nordfranzösischen Ursprungs zu sein scheint. Dass diese Strophe unabhängig von den metrischen Formen der provencalischen Minnedichtung ist, dafür spricht einmal der Umstand, dass entsprechende Strophenbildungen in der Troubadourpoesie nicht existiren und ferner, dass sie in der nordfranzösischen Lyrik fast aus-

schliesslich in Gedichten vorkommen, die, wie man fast allgemein annimmt, nationalen Ursprungs sind, ich meine die Sons d'amors und Pastourellen. Dass auch in anderen Gedichten diese Strophenform ab und zu zu finden ist, kann diese Behauptung wol kaum umstossen, der ganze technische Bau jener zeigt eben, dass sie nicht im Anschluss an das eigentliche Minnelied geschrieben sind.

Den Ursprung der metabolischen Strophe genau zu bestimmen, wird schwerlich möglich sein. Die Aehnlichkeit mit manchen Formen der Vagantenlieder lässt entweder auf eine gemeinsame Quelle oder auf eine Abhängigkeit dieser Cleriker-Dichtungen von den Sons d'amors und Pastourellen schliessen, das Umgekehrte möchte wol schwerlich der Fall sein, wenn es auch nicht ganz undenkbar ist.

Im Allgemeinen ist man zu sehr geneigt, die Formen der Sons d'amors und der Pastourellen ebenso wie ihren Inhalt für volkstümlich zu erklären. In der Tat aber zeigen weder jene noch dieser irgend welche Spuren der eigentlichen Volksdichtung, wenn wir von dem Refrain absehen, der aber auch hier nicht mehr identisch ist mit dem Refrain der Chansons d'istoire oder Frauenlieder. Denn während er in diesen mit dem Inhalte des Gedichtes in innigster Beziehung stand, besteht der Refrain der Sons d'amors in aus ihrem Zusammenhange losgelösten Zeilen, die offenbar anderen Liedern und, wie Ton und Inhalt andeuten, auch Volksweisen entnommen wurden. Volkslied selbst aber kann ein Lied nicht sein, das zwar, wie die Sons d'amors teilweise auch die Stimmung und Gesinnung niederer Kreise zum Ausdruck bringt, welches aber nur dazu angetan ist, die sittlichen Schäden dieses von dem Geiste der Zeit ergriffenen Bürgerstandes aufzudecken oder sich darüber zu belustigen. Denn dass es sich hier nur um rein fiktive Zustände, wenn auch in einzelnen Fällen um fingirte Erlebnisse handelt, ist nicht anzunehmen. Die Erzählung irgend eines galanten Abenteuers, welches ein aus ritterlichem Stande stammender Liebhaber mit der Frau eines Bürgerlichen unterhält, wird ebenso wenig auf Volkstümlichkeit einen Anspruch machen können wie der Inhalt der Pastourelle, in welcher statt der bürgerlichen

Geliebten eine Schäferin figurirt, während die Tendenz ganz dieselbe bleibt [1]).

Volkstümlich ist aber auch die metrische Form nicht. Der in hohem Grade complicirte Strophenbau, die kunstvollen Reimverschlingungen und Reimbildungen, sowie der Wechsel von kurzen und langen Versen ist grundverschieden von der Einfachheit alles dessen, was man Volkslied zu nennen berechtigt ist. Wird aus diesen Gründen die Ansicht, dass die Romanzen und Pastourellen in der Form von dem Volksliede abhängig seien, zurückzuweisen sein, so möchte ich dagegen aus Gründen verschiedener Art die geistliche Poesie und zwar vorzüglich die Form der Sequenz als das Vorbild der metabolischen Strophe ansehen.

Die Sequenzen, welche, wie Wolf gezeigt hat, aus der Psalmodie und dem Responsorium sich entwickelten — daher die refrainartige Strophe — enthielten im Gegensatz zu dem kunstmässigen Kirchengesang, der isometrischen Hymnodie, volkstümliche Elemente [2]). Wie jene waren sie strophisch gegliedert, aber während dort die Strophe nach einer neugebildeten Melodie vorgetragen wurde, bilden die Strophen der Sequenz — weil nach bestehenden mit einander verbundenen Melodien gedichtet — erst vereint ein Ganzes und zwar ein asymmetrisches. Hieraus erklärt sich der ungleiche Umfang der einzelnen Zeilen und Strophen in der Sequenz — die gleiche Erscheinung zuweilen bei den Sons d'amors und den Pastourellen — und zwar sowol in der älteren noch prosaartigen wie in der den Hymnen sich annähernden jüngeren. Während aber in der älteren Zeit die strophische Bildung so durchaus von der Musik abhängig war, trat später eine Rückwirkung ein, d. h. die Bildung der Strophe wirkte auf die Melodie in der Weise zurück, dass Strophen verdoppelt oder verdreifacht wurden und so eine Wiederholung des musikalischen Satzes in erweiterter Strophe stattfand. Die Wiederholung solcher Strophen liess ein symmetrisch gebautes, mehrstrophisches Lied entstehen.

---

[1]) Vergl. Gröber: Romanzen und Pastourellen.

[2]) Ferd. Wolf: Ueber Lais, Sequenzen und Leiche.

Diese Sequenz nun hörte der Laie in der Kirche, er kannte die Struktur des Textes durch Hören und eignete sich die Compositionsweise des Ganzen durch Unterricht an. So konnten auch die complicirten Formen der Sequenz von ihm im französischen Liede nachgebildet und in seinen Sons d'amors und Pastourellen zur Anwendung gebracht werden. Die kunstvollsten Bildungen finden sich in Strophen von einer grösseren Verszahl, kürzere Strophen besonders sechszeilige sind zumeist noch einfach und schlicht gebaut. Die sechszeilige metabolische Strophe kommt mit nur sehr wenigen Ausnahmen (z. B. Jeux-Partis des Adam de la Halle und Brak. 246) allein in den Sons d'amors und in den Pastourellen vor. Am häufigsten tritt in dieser Strophe der Siebensilbner auf, der teils mit Versen aus 5 Silben (Vgl. Bartsch Rom. 72, Past. II, 7; II, 31 u. II, 116) teils mit solchen aus 10 Silben (Past. II, 33 und Jeux-Partis III des Adam) im Wechsel steht. Zehn- und Sechssilbner sind in einer Pastourelle des Richart von Semilli (III, 12) vereint. Die beiden ersten Verse werden hier aus zwei weiblichen Zehnsilbnern, die vier letzten aus Sechssilbnern gebildet. Der Achtsilbner ist mir weniger begegnet, zwei Mal mit Sechssilbnern (Past. II, 50 u. III, 20), einmal mit Viersilbnern gemischt (Brak. 246).

Die Zahl der Strophen ist nicht fixirt, sie wechselt zwischen 4 und 7, doch hat die Strophenzahl 5 den Vorzug, Past. 116 ist nur ein einstrophisches Fragment. Die Aufeinanderfolge der Reime ist zumeist noch sehr einfach und erinnert nicht selten an die Formen jener Volkslieder, die wir unter C zusammengefasst hatten. An erster Stelle ist hier zu nennen die Reimfolge *a a a b a b*, welche in der Romanze 72 und in dem anonymen Lied 246 bei Brakelmann vorkommt. Die Strophen des ersten Liedes sind mit einem Refrain verbunden, welcher sich in der öfteren Wiederholung der Wörter eines der einfachsten Kunstmittel des Volksliedes bedient. Der Refrain lautet:

Amors, amors, amors
mi demeine demeine
tout ensi demeine
mon cueret joli.

So die Einteilung von Bartsch, welche den Nachteil hat, dass die Zeilen des Refrains mit denen der Strophe nicht im Reime correspondiren — mit Ausnahme des letzten Refrainverses —, dass eine Zeile überhaupt ein Korn bildet. Diesen Uebelstand würde folgende Schreibbildung beseitigen, bei welcher die Wortwiederholungen als durch die Taktwiederholungen in der dazu gehörigen Melodie bedingt aufgefasst werden:

amors mi demeine tout ensi
mon cuéret joli.

In drei Pastourellen (III, 20; II, 31 und II, 7) ist eine Reimfolge angewandt, die an obige sehr erinnert, nur ist hier an der vierten Stelle vom Ende an Stelle des *a* ein zweiter Reim *b* getreten. Auch die Strophen dieser Pastourellen sind von einem Refrain begleitet, welcher in den beiden ersten Gedichten aus drei, in dem letzten aus zwei Zeilen besteht. Aehnlichkeit mit der Form: *a a a b a b* hat auch die Aufeinanderfolge der Reime in der Past. II, 50; an Stelle des letzten Reimes *b* ist ein dritter Reim *c* getreten. Es ist dies eine Erweiterung der C-Strophe, die z. B. aus *a a a* — *β γ* bestand.

Noch unberührt von der Tendenz zu complicirterem Strophenbau, die in den längeren metabolischen Strophen hervortritt, ist auch die Reimfolge *aabbc* in der Pastourelle III, 12 des Richart von Semilli, sowie diejenige der einstrophischen Pastourelle II, 116: *a b b a a a*. Aus dieser geringen Ausbildung des Strophenbaues wie aus dem Umstande, dass nur wenige Kunstdichter wie Richart de Semilli und Adam de la Halle sich in dieser metrischen Form versuchten, darf man wohl den Schluss ziehen, dass die sechszeilige metabolische Strophe noch einen mehr volkstümlichen Charakter hatte, dass sie vielleicht den Uebergang bildete von jenen einfachen Formen der Jongleurdichtung (die unter C zusammengefassten Volkslieder) zu der längeren lyrischen Strophe, welche ein grösseres Feld für die kunstvollen Reimstellungen und Reimverschlingungen bot, die ein so charakteristisches Merkmal der Kunstpoesie sind.

Ein gewisses System in dem Aufbau der Verse ist in der siebenzeiligen metabolischen Strophe zu erkennen. Dieselbe wird wie die sechszeilige metabolische Strophe fast

durchweg in den Sons d'amors und Pastourellen verwandt. Ein oder mehrzeiliger Refrain ist auch hier meistenteils mit den Strophen verbunden. Dagegen ist hier die Reimfolge schon kunstvoller. Der aus 4 Zeilen bestehende Aufgesang hat gewöhnlich die Form *a b a b*, seltener finden wir dafür *a b b a* (Jakes de Cambrey, Brak. 16). Die allgemeinsten Formen des Abgesanges sind *a a b* (Past. III, 3), *b a b* (Rom. 17 u. Wack. 12). In anderen Fällen ist noch ein Reim *c*, öfter auch ein vierter Reim *d* hinzugekommen. Der Abgesang *b c c* findet sich in der Pastourelle II, 74 und bei Brak. 202, der Abgesang *c c d* in den Pastourellen I, 32; II, 1; II, 47 und II, 37. Die Verse sind zumeist Kurzzeilen, die Zahl der Strophen beläuft sich bis auf 7.

Die acht-, neun- und zehnzeiligen metabolischen Strophen haben in entsprechender Weise wesentlich dieselben Merkmale, wie die soeben behandelte siebenzeilige. Der grössere Teil der Verse besteht auch hier aus Kurzzeilen, besonders aus 7 und 5silbigen Versen, welche mit einander wechseln. (Vgl. Past. II, 67; II, 45; II, 29; II, 36; II, 54; II, 8; II, 39; II, 10; II, 47; III, 23 etc.)

Doch treten in den meisten Liedern noch andere Versarten, vorzüglich wieder Kurzzeilen, aber auch längere Verse hinzu. (Vgl. Scheler: Trouv. belges, I, 60, I, 75 u. a.) Eine öftere Anwendung findet der Zehnsilbner in der zehnzeiligen metabolischen Strophe, so u. a. bei Adam de la Halle (Chansons 13, 14 und 27). Durchgängig ist er hier mit Siebensilbnern verbunden, zu denen in einzelnen Fällen auch Fünfsilbner treten. Längere Verse als der Zehnsilbner kommen nur äusserst selten vor. Derselbe begegnet uns z. B. in der Pastourelle 104, wo die beiden letzten Verse der Strophe Elfsilbner sind. Die Zahl der Strophen ist eine unbegrenzte, die in den eigentlichen Minneliedern fixirte Zahl fünf und sechs ist hier nicht im Geringsten beobachtet. Einfachere Reimfolgen kommen hier und da vor. Vgl. Past. II, 67: *a a a a a b a b,* Past. III, 29 *a a a a a a b b a.* Auch die Pastourellen III, 47 und II, 39 würden den Anforderungen der Kunstpoesie nicht entsprechen, die Reimfolgen sind: *aabaabccd* und *a a b a a b c b.*

Die aus mehr als 10 Zeilen zusammengesetzten metabolischen Strophen sind vornemlich von Pastourellendichtern gepflegt worden.

Elfzeilige metabolische Strophen zeigt eine Pastourelle des Ernaut Caupain (Scheler: Tr. belges, II, 115). Die Reimfolge ist *a b a b c c c d d d e* — *ε ε ε*. Dasselbe Gedicht findet sich auch bei Bartsch unter Nr. III, 46, wo es dem Baudes de la Kakerie beigelegt ist. Bartsch hat übrigens durch Annahme des Binnenreims zehnsilbige Strophen erzielt.

Aus zwölfzeiligen metabolischen Strophen bestehen unter anderem die Past. III, 316 des Jocelin de Bruges (auch abgedruckt bei Scheler: Trouv. belges I, pag. 154 und bei Wack. Nr. 49), ferner ein Gedicht des Gillebert de Berneville (Scheler: Trouv. belges I, 93) und des Gonthier de Soignies (Trouv. belges II, 51), endlich auch ein von Wright in den Political Songs pag. 125 publicirtes Lied, das die Reimfolge: *a a b a a b c c d e e d* — *α α β γ γ β* hat.

Schliesslich möge noch eine aus 14zeiligen Refrainstrophen gebildete Pastourelle des Ernaut Caupain (Trouv. belges II, 111) erwähnt werden. Dasselbe Gedicht ist auch bei Bartsch II, 57 abgedruckt, hier aber als anonym angeführt. Die Reimfolge ist: *a a b a a b b b c c d d d*+Refr., der, weil verschiedenen Volksliedern entnommen, von einer ungleichen Ausdehnung ist.

Wie man sieht, ist der metrische Bau in diesen letzten Liedern ein höchst complicirter, welcher allen Anforderungen einer fortgeschrittenen Technik durchaus genügen musste.

B.

Mehrreimige isometrische Strophe.

Die isometrische sieben- bis zehnzeilige Strophe ist recht eigentlich die Strophe der Minnelieder. Ein Erzeugnis der provencalischen Poesie wurde sie zugleich mit dem Inhalt von den Trouvères den Canzonen der Troubadours entlehnt. Diese isometrische Strophe ist vielleicht von allen Strophengattungen der altfranzösischen Lyrik die einzige, welche ohne den geringsten Versuch der An- oder Umbildung von den Nordfranzosen unvermittelt aufgenommen und gepflegt wurde

und zwar einfach deshalb, weil sie schon in unendlichen Variationen in der provencalischen Lyrik vorhanden war. Gerade die in dieser Strophenform geschriebenen Gedichte sind häufig von einer Gedankenleerheit und einem conventionellen, unpersönlichen Ausdruck, welche die grösste Correktheit des metrischen Baues nicht übersehen zu lassen vermag.

Alles, was an das Volkstümliche erinnert, besonders der Refrain, ist aus den Minneliedern begreiflicherweise und ihrem Zwecke gemäss gebannt. Denn sie waren Gefühlsmitteilungen des Einzelnen an eine einzelne Person und enthielten nichts von allgemeinen Gedanken, was sie zum Chorvortrag hätte geeignet machen können [1]).

Dagegen begegnen wir vielen Merkmalen, welche für die provencalische Lyrik, besonders aber für die Canzone charakteristisch sind. Zunächst ist die Strophenzahl eine fest fixirte geworden, sie beläuft sich auf 5, nur selten besteht die Chanson aus 6 oder 4 Strophen. Ganz kurze Gedichte oder solche, die mehr als 6 Strophen enthalten, sind fast in keinem der hierher gehörigen Lieder vorhanden. Bemerkenswert ist ferner der mit Vorliebe gebrauchte heroische Zehnsilbner, an dessen Stelle nur selten der acht- oder siebensilbige Vers tritt. Also ganz verschieden von der nationalen Kunstpoesie, die den Wechsel von Kurzzeilen, besonders von fünf- und siebensilbigen Versen liebte. Das Geleit, ein charakteristisches Merkmal des provencalischen Minneliedes, bildet auch den Schluss der nordfranzösischen Chansons. Aber wie der Trouvère in seinem Lied häufig nichts Selbsterlebtes schildert, sondern sich nur in allgemeinen Schilderungen und Betrachtungen, Lobpreisungen und Klagetönen ergeht, so ist auch das Geleit nicht immer eine Adresse an eine tatsächlich lebende Person, sondern häufig nur eine leere

---

[1]) Hiervon macht nur die aus siebensilbigen Versen bestehende achtzeilige Strophe, die einerseits in Pastourellen und Romanzen (vgl. Rom. 41, 45, 61 und Past. II, 38; II, 49; III, 35), dann auch in anderen Gedichten mit Refrain angewandt ist (vgl. Brak. 249, 376 und 194), eine Ausnahme. Seltener ist auch die aus Achtsilbnern zusammengesetzte isometrische achtzeilige Strophe von dem volkstümlichen Refrain begleitet. (Vgl. Past. II, 38, Wack. 21, Brak. 138 und 405.)

Form ohne jedwede Bedeutung [1]). Wie die übrigen Teile des Minneliedes wurde auch das Geleit von den nordfranzösischen Dichtern übernommen und gepflegt.

Nach diesen allgemeinen Erörterungen unterziehen wir zunächst die achtzeilige isometrische Strophe einer Betrachtung, da sie in der nordfranzösischen Minnedichtung weitaus die grösste Verbreitung fand. In ihr sind die meisten Dichtungen der hervorragendsten Trouvères wie Cunes de Bethune, Thibaut von Navarra und Adam de la Halle abgefasst. Den ersten Rang unter den Versformen nimmt, wie überhaupt in den isometrischen Strophen so natürlich auch in der achtzeiligen, der heroische Zehnsilbner ein. In der Berner Handschrift sind mir an 100 Gedichte begegnet, die in dieser metrischen Form geschrieben sind. Die Strophe zerfällt durch den Reim in einen Aufgesang, der zumeist die bestimmte Form *a b a b* hat und also aus den beiden Stollen *a b* — *a b* besteht und in einen hier ebenso vielzeiligen Abgesang, der mit grösserer Freiheit behandelt wurde. Eine Abweichung von jener Form *a b a b* des Aufgesanges erlaubte man sich selten, in diesem Falle trat aber nur die Reimfolge *a b b a* an die Stelle derselben, kein Rückgriff also auf die einfache einreimige Strophe des Volksliedes. Diese Form *a b b a* kommt unter 90 Gedichten, die in der aus Zehnsilbnern gebildeten achtzeiligen isometrischen Strophe geschrieben sind, nur acht Mal vor. Ueber den Abgesang lässt sich etwas Bestimmtes nicht sagen, feste Normen in Betreff der Bildung desselben existirten nicht. Die Reimfolge des Abgesanges variirt sogar in den Liedern desselben Dichters, natürlich finden wir auch einzelne Formen von demselben Autor öfter angewandt. So hat Thibaut den Abgesang *b a a b* z. B. in den Gedichten 174 und 482 bei Brak., öfter liebt er auch den Abgesang aus Reimpaaren zu bilden. Vgl. Brak. 61: *c c b b*; Brak. 467 *c c a a*, Brak. 456: *a a c c*. Diese Form des Abgesanges wendet aber vor allem Adam de la Halle in seinen Jeux-Partis an, vgl. J.-P. 2, 4, 9, 13, 14, 16 etc. Merkwürdigerweise treffen wir einen aus Reimpaaren ge-

---

[1]) Vgl. Wackernagel: Altfrz. Lieder und Leiche, Anhang.

bildeten Abgesang nur in dieser Dichtgattung bei Adam an, in den Chansons desselben besteht der Abgesang stets aus einem umarmenden Reim, sei es in der Form *a b b a* (Chanson 16), oder *b a a b* (Chanson 12), oder auch *b c c b* (Chanson 9). Von diesen Formen weichen nur diejenigen Chansons Adams ab, deren Aufgesang nicht *a b a b*, sondern *a b b a* ist; in diesem Falle hat der Abgesang die gewöhnliche Form des Aufgesanges *a b a b* etc. Ein Abgesang wie *c c c b* (Willames de Vie Maxon, Brak. 317) ist in unserer Strophenform als nur sehr selten zu bezeichnen, ganz gleich lautet er in einem Gedicht des Gaises Bruleis (Wack. 27), ähnlich, nämlich *b b b a* in einem anderen Liede desselben Dichters (Brak. 117). Häufig dagegen ist der Abgesang aus gekreuzten Reimen gebildet, mögen nun die Stollen des Aufgesanges ebenfalls aus gekreuzten Reimen oder aus einem umarmenden Reime bestehen. Ersteres kommt in einem Gedichte des Cunes de Bethune (Mätzner) vor, sowie bei Maistre Renas (Jubinal: Rapport pag. 39), Jaques de Cisoing (Scheler: Chants hist. I, 79) und in einem Kreuzlied (Leroux de Lincy: Recueil etc. vol. I. pag. 113), letzteres in den Jeux-Partis des Adam de la Halle.

Nächst dem Zehnsilbner findet sich der aus acht Silben bestehende Vers in der achtzeiligen isometrischen Strophe. Die in dieser Form geschriebenen Lieder, welche an Zahl den soeben behandelten weit nachstehen, beobachten auch nicht mehr so streng jene Regeln über den Bau der Strophe wie des ganzen Gedichtes. Die Fünfzahl der Strophen ist seltener innegehalten, einzelne Gedichte bestehen aus sieben Strophen, mehrere noch aus drei Strophen, wobei es allerdings fraglich ist, ob in dem einzelnen Fall das Gedicht vollständig überliefert ist. Die Aufeinanderfolge der Reime ist im Ganzen dieselbe geblieben. Während aber die aus Zehnsilbnern zusammengesetzte achtzeilige Strophe nur in den höfischen Minneliedern vorkommt, so ist diese metrische Form und noch öfter die aus siebensilbigen Versen gebildete achtzeilige isometrische Strophe in den das Volkslied reflektirenden Pastourellen und Romanzen anzutreffen, wo sie auch öfter von einem Refrain begleitet sind. Unter 35

Liedern, die in dieser Form abgefasst sind, habe ich nicht weniger als 10 mit Refrain gefunden. (Vgl. Past. II, 49; II, 38; III, 35; Rom. I, 41; I, 45; I, 61; Brak. 249; 376 und 194, sowie Past. II, 38.)

Bei der siebenzeiligen Strophe ist der Abgesang grösser als jeder der beiden Stollen des Aufgesanges, aber kleiner als dieser selbst, während bei der achtzeiligen Strophe Auf- und Abgesang dem Umfange nach gleich waren. Der Aufgesang hat hier womöglich noch öfter die Gestalt *a b a b*; im Abgesange ist die Aufeinanderfolge der Reime gewöhnlich *b a b*. Vgl. Thibaut v. Navarra (Brak. 114), Jehan de Brienne (Tarbé: Chans. de Champagne pag. 23); Gillebers de Berneville (Scheler: Trouv. belges I, pag. 63), Auboins de Sézanne (Romancéro pag. 125), Gaises Bruleis (Wack. 5), Guis de Provins (Wack. 13), Li dus de Brabant (Jubinal: Rapport etc. pag. 44). Beliebt war auch der Abgesang *b a a*, der sich schon im Provencalischen einer grossen Verbreitung erfreute. In der altfranzösischen Lyrik finden wir ihn bei Cunes de Bethune (Brak. 249), Gaises Bruleis (Brak. 419), Thibaut v. Navarra (Wack. 25) und sonst öfter noch. Andere Formen sind: *a b b a b b a* (Mathieu de Gand: Scheler, Trouv. belges I, 141); *a b b a a b a* (Marguerite de Champagne: Tarbé, Les chans. de Champagne pag. 25); *a b a b b c c* (Dinaux III, 386); *a b a b b a a* (Paul Meyer: Documents etc. pag. 221.)

Der weitaus am meisten gebrauchte Vers ist ebenfalls der Zehnsilbner, ich habe denselben in mehr als 50 Liedern angetroffen, dem gegenüber muss das Auftreten des Sieben- und Achtsilbners als verschwindend bezeichnet werden. Auch der Sechssilbner ist in der siebenzeiligen Strophe nicht ausgeschlossen, doch reduciren sich auch diese Gedichte auf ein Minimum. (Vgl. Guios de Province Wack. 13 und Romanze I, 19.) Die Zahl der Strophen steigt von vier auf sechs. In den Romanzen und Pastourellen treffen wir die siebenzeilige isometrische Strophe nur selten an. Mit Vorliebe dagegen führt sie Gaises Bruleis in seinen Gedichten ein. (Vgl. Brak. 31, 32, 93, 116, 191, 238, 314, 344, 422, 419.)

Aus der achtzeiligen isometrischen Strophe erweiterte sich später die neun- und zehnzeilige. So bildete sich z. B.

aus der Form *ababbaab*, die u. a. in der Romanze 61 des Audefrois li Bastars vorkommt, durch Hinzufügung eines neuen Reimes *b* die Form *ababbaabb*, die wir bei Piere de Gans (Brak. 22) sowie bei Martin li Begins de Cambrai (Mätzner 33) und bei Gautiers de Dargier (Romvart p. 249) finden. Die Reimfolge *ababbaaba* ergab sich, indem ein neuer Reim *a* an die obige Form trat. Jene neue Form treffen wir bei Andreus Contredis (Brak. 147) und Chrestiens v. Troies (Romvart pag. 306). Die Form *ababbaba* ergab durch Hinzufügung eines Reimes *b* die neue Reimfolge *ababbabab* (S. Brak. 43 und 479). Derselbe Process war es natürlich auch, der die zehnzeilige Strophe aus der neunzeiligen, die elfzeilige aus der zehnzeiligen etc. entwickelte.

In der neunzeiligen wie in der zehnzeiligen Strophe ist der zehnsilbige Vers wieder der vornehmste, doch bilden auch sieben- und achtsilbige Verse nicht selten die Strophe, während Fünf- und Sechssilbner als Ausnahmen zu betrachten sind. Die Durchschnittszahl der Strophen ist wieder 5, doch sind 4 und 6, ja auch dreistrophische Lieder nicht ausgeschlossen, bei letzteren ist es jedoch meist fraglich, ob der überlieferte Text vollständig ist. Strophen aus kürzeren Versen sind auch hier zuweilen mit Refrains versehen und werden öfter in Romanzen und Pastourellen verwandt.

Eine gesonderte Stellung von den 7, 8, 9 und 10zeiligen Strophen ist einerseits den mehr als zehnzeiligen isometrischen Strophen, andererseits der aus sechs Zeilen bestehenden, gleichfalls isometrischen Strophe zuzuweisen. Diese letzteren Strophenarten finden sich vorzüglich in den Romanzen und Pastourellen, also in Gedichten nationalen Ursprungs. Häufig sind diese Strophen von einem Refrain begleitet, ein Geleit bildet nur selten den Schluss eines dieser Gedichte.

Die sechszeilige isometrische Strophe scheint sich aus volkstümlichen, älteren Strophenformen entwickelt zu haben. Die alte Grundform der Melodie ist 1) Satz *a*, Satz *b*; durch Wiederholung entsteht die zweite Form 2) Satz *a a*, Satz *b*; hierbei bleibt die Volksdichtung stehen, sie repetirt nur, die Kunstdichtung dagegen bildet einmal durch Ueberschlagung

der Reime den dritten Satz: *a b a b*, sodann durch Einschliessung des Satzes *b b* in den Satz *a a* 4) den Satz *a b b a*.

Aus dem Satz *a b a b* bildet sich durch Hinzufügung von *a b* die Reimfolge *a b a b a b*, welche bei der sechszeiligen isometrischen Strophe am häufigsten vorkommt. (Vgl. Brak. 275, 122, 493, 219 u. a.) Der Aufgesang *a b b a* ergab nach dem Hinzutreten zweier neuer Reime *b a* die Reimfolge *a b b a b a*. (Vgl. Romancéro pag. 103.) Andere Reimverbindungen dieser Strophengattung sind: *a a b b c c* (Wack. 39), *a b b c c a* (Wack. 36), *a a b a b a* (Tarbé: Les Ch. de Ch. pag. 21). ‚Aus acht einreimigen, sechszeiligen Strophen ist ein anonymes Lied (Brak. 212) zusammengesetzt.

Die Strophenzahl 5 ist verhältnissmässig selten vertreten. Bemerkenswert ist die Erscheinung, dass drei Gedichte (Brak. 212, 493 und Past. III, 1) aus je acht Strophen, zwei Lieder aus je 3 Strophen bestehen. Dreistrophische Gedichte kommen bei der 7, 8, 9 und 10zeiligen isometrischen Strophe nur sehr selten, solche aus acht Strophen meines Wissens überhaupt nicht vor. Der Gebrauch der sechszeiligen isometrischen Strophe ist übrigens im Ganzen ein beschränkter. Von bekannteren Dichtern hat sich nur Gaises Bruleis in dieser Form versucht. — Noch weniger beliebt waren bei den höfischen Dichtern die aus mehr als 10 Zeilen zusammengesetzten isometrischen Strophen. Sie finden sich fast ausschliesslich in den Pastourellen, wo auch die entsprechenden metabolischen Strophen hauptsächlich verwendet wurden. Der Vers ist zumeist der zehnsilbige (vgl. Romvart pag. 279, Trouv. belg. II, 87, Wack. Nr. 40; Brak. 313, 348 u. 469), seltener ist der fünfsilbige (Brak. 57 und Past. III, 34) und der sechssilbige Vers (Past. III, 39) etc. zu finden.

Fassen wir das Wesentlichste noch einmal zusammen, so erhellt aus dem Gesagten Folgendes: Die eigentlich lyrische Strophe, welche von den Trouvères der provencalischen Minnedichtung entlehnt wurde, ist die 7, 8, 9 und 10zeilige isometrische Strophe, ausgenommen ist hiervon die isometrische achtzeilige Strophe in 7 und 8silbigen Versen. Diese, sowie die elf- und mehrzeilige Strophe (vielleicht auch die sechs-

zeilige, die aber bei den Troubadours des 12. Jahrhunderts in leidlicher Anzahl vorkommt) sind vorzüglich in den dem Norden Frankreichs zugehörigen Romanzen und Pastourellen angewandt, ebenso wie die metabolische Strophe, wie diese scheint sie deshalb auch nordfranzösischen Ursprunges zu sein, nicht aber der provencalischen Lyrik ihre Existenz zu verdanken.

§ 3.

Durchführung und Wechsel des Reimes in den einzelnen Strophen.

Wackernagel äussert sich in dem Anhang zu seiner Ausgabe „Altfrz. Lieder und Leiche“ über diese Erscheinung in der altfranzösischen Lyrik dahin, „dass die nordfranzösischen Trouvères im Anschluss an ihre südfrz. Muster zwar bestrebt gewesen seien, die Reime der ersten Strophe an den entsprechenden Stellen der folgenden zu wiederholen, dass jedoch Mangel an Kunstfleiss und Armut der Sprache sie hieran gehindert hätten. So sei schliesslich der Wechsel des Reimsystemes von Strophe zu Strophe geradezu zur Regel geworden.“ Diese auf Kosten des Altfranzösischen gemachten Aeusserungen gehen jedenfalls viel zu weit. Das Verfahren, sämmtliche Strophen eines Gedichtes durch ein und dasselbe Reimsystem zu verbinden, war den Nordfranzosen schon in der ältesten Zeit nicht fremd, wir finden unter den Chansons d'histoire solche, in denen die Reime der ersten Strophe durch alle übrigen durchgeführt sind neben anderen Gedichten, in denen das Reimsystem von Strophe zu Strophe wechselt. Neu d. h. den Provencalen entlehnt scheint dagegen die Teilbarkeit der Lieder zu sein, welche durch die Reimverbindung zweier oder mehrerer Strophen hervorgerufen wird. Diese symmetrische Teilung wurde wol mit der ganzen Technik der Canzone von den Trouvères der provencalischen Minnedichtung entnommen. Dass diese Zwei- und Dreiteiligkeit der Gedichte von den nordfranzösischen Dichtern gesucht wurde, nicht aber eine Folge der Armut der nordfrz. Sprache war, erhellt ganz evident aus dem Umstand, dass die bedeutendsten Trouvères — ja wir können

sagen alle nordfranzösischen Minnedichter — diese Art der Strophenverbindung auch in solchen Gedichten anwandten, wo es selbst für einen recht mittelmässigen Dichter durchaus nicht schwierig gewesen wäre, das Reimsystem der ersten Strophe auch in allen übrigen Strophen zu wiederholen. Sollte es z. B. einem Dichter wie Gaises Bruleis nur die geringste Mühe gekostet haben, die Reime *-andre* und *-ir*, welche in den beiden ersten Strophen des Gedichtes 422 bei Brak. vorkommen, auch noch in den übrigen drei Strophen zu gebrauchen? Beide Endungen kommen nicht nur in der altfranzösischen Sprache überhaupt unendlich oft im Reime vor, Gaises Bruleis selbst hat sie in anderen Gedichten (vgl. Brak. 122 u. 469) wiederholt angewandt. Um vor allem aber Wackernagels Behauptung zu widerlegen, dass es in der altfranzösischen Lyrik allmälig zur Regel geworden sei, das Reimsystem von Strophe zu Strophe zu ändern, so wird eine hierauf bezügliche Untersuchung der so inhaltreichen Berner Liederhandschrift gewiss in dieser Beziehung Ausschlag gebend sein. Das Resultat aber ist, dass nicht weniger als die Hälfte der 522 Lieder ein einheitliches Reimsystem haben; was den Rest betrifft, so stehen diejenigen Gedichte, welche durch die Reimverbindung mehrerer Strophen zwei-, drei- oder vierteilig sind, zu denen, die das Reimsystem von Strophe zu Strophe wechseln, immer noch in dem Verhältnis von $2^1/_2 : 1$. Man sieht, dass da von einer Regel keine Rede sein kann, wo die Ausnahmen einen fast fünfmal so grossen Raum einnehmen als die Regel selbst. Um einen Schluss hieraus zu ziehen, so können wir sagen: Ebenso wie man schon in der nationalen Lyrik eine Verbindung der Strophen eines Gedichtes dadurch herzustellen suchte, dass man das Reimsystem der ersten Strophe in allen übrigen beibehielt, — ein Verfahren, das man auch in der provencalischen Lyrik kannte, wo es mehr zur Regel geworden war —, in dem gleichen Masse strebte man analog den provencalischen Mustern darnach, eine künstliche Strophenverbindung dadurch herzustellen, dass man je zwei oder drei Strophen eines Gedichtes durch den Reim verband und so das Ganze in zwei oder drei Teile zerlegte, die in einem gewissen sym-

metrischen Verhältniss zu einander standen. Jedenfalls ist aber auch in der nordfranzösischen Lyrik die Beibehaltung desselben Reimsystemes in allen Strophen des Gedichtes als das allgemeinere anzusehen, wobei noch bemerkt werden muss, dass einzelne Dichter, wie Adam de la Halle, dieses Verfahren der Strophenverbindung in allen ihren Gedichten mit Vorliebe anwandten. Hiermit ist natürlich nicht ausgeschlossen, dass schwächere Dichter, denen das Reimen Schwierigkeiten bereitete, es vorzogen die Reime von Strophe zu Strophe zu wechseln, auch liegt der Gedanke wol nicht fern, dass ein sonst tüchtiger Reimer bei der Abfassung eines Gelegenheitsgedichtes etwa aus Mangel an Muse sich dieser bequemeren Art der Abfassung bediente.

Gehen wir nun über zu der Teilbarkeit der Lieder, wie sie durch die Reimverbindung mehrerer Strophen erzeugt wurde. Die lyrischen Gedichte können so zwei-, drei- oder vierteilig sein. Der letzte Fall ist der seltenste, die Dreiteiligkeit kommt am häufigsten vor, doch ist die Zweiteiligkeit fast eben so oft zu finden. Also auch hier können wir Wackernagel nicht völlig beipflichten, welcher die Dreiteiligkeit im Bau des ganzen Liedes zum Gesetz erhebt. Das Verhältniss, welches sich bei einer Vergleichung der 522 Lieder der Berner Handschrift ergibt, ist folgendes. Die durch die Verbindung des Reimes dreiteiligen Lieder verhalten sich einerseits zu den zweiteiligen, andererseits zu den vierteiligen etwa wie 10 : 8 : 1. Man sieht also aus diesen Verhältnissangaben, dass auch die Zweiteiligkeit eine sehr häufig vorkommende Erscheinung der altfranzösischen Lyrik war. Dieselbe ist in den drei-, vier-, fünf- und sechsstrophischen Liedern besonders oft vertreten. In den dreistrophischen Gedichten — dafern diese überhaupt vollständig sind — ist die Art der Strophenverbindung 1+2 : 3, ebenso wie in den aus vier Strophen bestehenden: 1+2 : 3+4. (Vergl. Cherdons de Croisilles, Brak. 319; Gaises Bruleis, Brak. 128 u. 469; Jehan Erars, Past. III, 17; Chastel. de Cousi, Brak. 134 u. a.). Am häufigsten aber finden wir die Zweiteiligkeit bei dem fünfstrophischen Lied, das allerdings noch öfter dreiteilig ist (zweiteilig sind Brak. 7; 85; 124; 144; 309; 316; 321; 305;

341; 346; 410; 459; 498 u. a.) Die Strophenverbindung ist entweder: 1+2+3 : 4+5, dieses die gewöhnlichste Form, der wir bei dem Kastellan von Cousi, bei Gaises Bruleis und Anderen öfter begegnen, oder 1+2 : 3+4+5.

Die letztere Strophenverbindung sehen wir z. B. bei Gatiers d'Apinaus (Brak. 85), Vatrier de Dargier (Brak. 7) und Goudefrois de Chastelon (Brak. 316). Nicht ausgeschlossen ist auch eine Strophenverbindung wie: 1+3 +5 : 2+4, die Robert de le Piere in einem Gedicht (Mätzner XXV) gebraucht hat, dieselbe finden wir auch in den anonymen Liedern Brak. 305, 309 u. 341. Unsymmetrisch ist die Verbindung 1+4+5 : 3+2, die sich u. a. bei Gaises Bruleis (Brak. 346) findet.

Nicht selten kommt die Zweiteiligkeit in den aus 6 Strophen bestehenden Gedichten vor. Es sind hier durchgängig je drei Strophen zu einem Ganzen verbunden. Die natürliche Aufeinanderfolge der Strophen wird selbstverständlich berücksichtigt, so dass die Verbindung derselben zumeist 1+2+3 : 4+5+6 ist, doch sind auch Formen wie 1+3+5 : 2+4+6 nicht ausgeschlossen; weniger schön ist eine Strophenverbindung wie 1+2+4 : 3+5+6, dieselbe ist uns u. a. in einem anonymen Gedicht Brak. 334 überliefert, doch ist man wol hier berechtigt eine Verstellung der Strophen 3 und 4 vorzunehmen, so dass die Verbindung der Strophen auch in diesem Lied die gewöhnliche ist: 1+2+3 : 4+5+6.

Die Dreiteilung ist, wie erwähnt, die beliebteste Form der Strophenverbindung, sie kommt in drei- und mehrstrophischen Gedichten jeder Art vor. Selbstverständlich sind die aus 5 und 6 Strophen zusammengesetzten Lieder in erster Linie dreiteilig. Bei dem fünfstrophischen Lied ist die Strophenverbindung 1+2 : 3+4 : 5 die gewöhnlichste. Andere Combinationen sind: 1+2 : 3 : 4+5 (Brak. 233 u. 257) oder 1+3 : 2+5 : 4 (Wackernagel 12). Bei der sechszeiligen Strophe sind meist je zwei aufeinander folgende Strophen durch den Reim zu einem Ganzen verbunden, die Form ist also: 1+2 : 3+4 : 5+6, natürlich ist auch eine Verbindung nicht aufeinander folgender Strophen zulässig.

Die Dreiteiligkeit in mehr als sechsstrophischen Gedichten bringt in der Regel wenig kunstvolle und symmetrische Formen zu Tage. Man vergleiche z. B. das aus 8 Strophen bestehende anonyme Gedicht 493 bei Brak. Die durch den Reim hervorgerufene Strophenverbindung ist: 1+2+3+8 : 4+5 : 6+7 u. a. mehr.

Unsymmetrisch oder doch wenigstens unschön sind auch im Allgemeinen diejenigen Gedichte, welche durch die Reimverbindung vierteilig geworden sind. Strophenverbindungen wie 1+2 : 3 : 4 : 5 (Past. II, 39) oder 1+2 : 3+4 : 5 : 6 (Brak. 405); 1+2 : 3 : 4 : 5 (Past. 39); ferner 1 : 2 : 3 : 4+5 (Brak. 275); 1+2 : 3+4 : 5 : 6 (Brak. 405) und 1 : 2+3 : 4 : 5 (Past. II, 8) können unmöglich für einen feineren Kunstsinn des Verfassers Zeugnis ablegen. Hier ist man vielleicht zu der Annahme berechtigt, dass der Dichter anfänglich wol eine engere Verbindung der Strophen herzustellen suchte — 2 Gedichte haben in den beiden ersten, 2 andere in je 2 der 4 ersten Strophen gleichen Reim —, dass sich aber dann im weiteren Verlauf dem Dichter Schwierigkeiten in den Weg stellten, die ihn verhinderten den angefangenen Plan weiter fortzuführen. Vor allem aber ist es in jedem einzelnen Fall notwendig zu beobachten, ob die Ueberlieferung nicht mangelhaft ist.

Die verbreitetste Form der Strophenverbindung, die als eine Erweiterung der dreiteiligen fünfstrophischen Lieder angesehen werden kann, ist: 1+2 : 3+4 : 5+6 : 7. (Vgl. Brak. 5 und Past. III, 35, in der letzteren ist Nr. 5 Geleit.) Aehnlich bei Jehan Erars (Past. III, 20), wo die Verknüpfung der Strophen folgende ist: 1+2 : 3+4 : 5 : 6+7. Hier könnte vielleicht eine Strophe fehlen.

In der Fünfteiligkeit etc., dafern sie in lyrischen Dichtungen vorliegt, ist ebenso wenig eine Intention des Dichters zu erkennen, wie wir dies von der Vierteiligkeit annahmen, jedenfalls aber sind alle diese Gedichte unsymmetrisch gebaut und zeugen von einem geringen Interesse der Verfasser an der Form ihrer Dichtungen.

§ 4.

Kunstvolle Strophenverbindung.

Im Anschluss an ihre provencalischen Muster war es ebenfalls das eifrigste Bestreben der nordfranzösischen Trouvères die Strophen derjenigen Lieder, welche durch den stetigen Wechsel des Reimsystemes in ihrem äusseren Bau einen rechten Zusammenhang nicht zur Schau trugen, durch irgend ein Mittel künstlich zu verbinden. Dieses Verfahren wandte man sogar zuweilen auch bei solchen Liedern an, welche durch die jedesmalige Verbindung mehrerer Strophen auch schon äusserlich eine systematische Verknüpfung der einzelnen Strophenglieder zeigten. Die einfachste Art und Weise, wie man schon dem Auge die Zusammengehörigkeit von im Uebrigen nicht durchgereimten Strophen eines Gedichtes offenbarte, war die Beibehaltung eines Reimes der ersten Strophe an den entsprechenden Stellen der übrigen Strophen, dann aber auch in schon complicirterer Weise die Wiederholung eines Reimes der ersten Strophe an stets verschiedenen Stellen der verschiedenen Strophen. Im ersten Falle kann der Reim an der ersten Stelle ebenso wie in der Mitte und an der letzten Stelle der Reimfolge stehen, doch überwiegt die Zahl der Gedichte, deren letzter Reim durch alle Strophen hindurch der gleiche ist. Diese Durchführung eines einzigen Reimes ist übrigens neben der provencalischen und altfranzösischen Lyrik auch der deutschen nicht fremd, wo man diesen Reim mit dem Namen „Korn“ bezeichnet. Körner finden wir in der altfranzösischen Lyrik bei dem Kastellan von Cousi (Brak. 39). Die Reimfolge des sechsstrophischen Gedichtes ist: *a b a b b a a c*; *c* ist in allen Strophen = *ais*. Der Zusammenhang der Strophen in diesem Gedicht ist ferner noch dadurch hervorgehoben, dass der Reim „*a*“ in je zwei Strophen derselbe ist. *a* = *-ent* in Strophe 1+3; *a* = *-eir* in Strophe 2+4, *a* = *-os* in Strophe 5+6, was natürlich ebenfalls von dem Dichter beabsichtigt ist. Ein Korn findet sich ferner in einem dreistrophischen Gedicht des Gaises Bruleis (Brak. 402). In diesem Lied, das

durch die Reimverbindung schon zweiteilig ist (1+2 : 3), ist der Reim „*c*“ durchgängig = *-ise*. In dem anonymen Gedicht Brak. 91 ist der Reim *d* in sämmtlichen 5 Strophen der nämliche, während die übrigen Reime wechseln. Häufig ist diese Gleichheit des letzten Reimes in allen Strophen schon dadurch bedingt, dass der Refrain mit ihm im Reime correspondirt. Vergl. Blondels de Neele (Brak. 483), Colins de Chapiaus (Rom. I, 72) sowie die anonymen Romanzen 25, 48 u. a. Ein in der Mitte stehender Reim bleibt derselbe an den der ersten Strophe entsprechenden Stellen in den übrigen Strophen bei Chastelain de Cousi. *a* und *c* wechseln hier, *b* ist immer gleich.

Schliesslich ist auch zuweilen nur der an erster Stelle befindliche Reim allein durchgereimt, eine Erscheinung, die wir in dem fünfstrophischen Gedicht von Raous de Soissons (Brak. 145) finden. Die Reimfolge ist hier *a b a b b a a b b*; *b* wechselt von Strophe zu Strophe, *a* ist der constante Reim. Ein Korn an erster Stelle kommt auch in Nr. 2 des Bern. Msc. vor, welches Gedicht die Aufschrift: De nostre dame trägt. Die Reimfolge ist: *a b b c c b c c*.

Wie schon vorher erwähnt, wiederholt sich öfter derselbe Reim der ersten Strophe in jeder folgenden Strophe (auch Strophenverbindung), wobei er indess jedes Mal eine andere Stelle in der Aufeinanderfolge der Reime einnimmt. Ein Gedicht, in dem diese Künstelei zur Anwendung gebracht ist, ist die Past. III, 42 des Perrins d'Angeri. Der Reim *b* der Strophen 1 und 2, welche im Reime übereinstimmen, ist gleich dem Reime *c* der ebenfalls gleichgereimten Strophen 3 und 4, gleich dem Reime *a* der Strophe 5. Das Reimschema ist daher folgendes.

Str. 1+2: *a* = *el*, *b* = *ai*, *c* = *ors*
„ 3+4: *a* = *ent*, *b* = *is*, *c* = *ai*
„ 5: *a* = *ai*, *b* = *ir*, *c* = *ex*

Zuweilen geht ein Reim nicht durch alle Strophen des Gedichtes, sondern nur durch einzelne, um die Zwei- oder Dreiteiligkeit des Liedes hervorzuheben, wenn solche nicht schon durch die vollständige Reimverbindung gekennzeichnet ist. In dem folgenden Gedicht ist *a* der Str. 1+2 gleich *a*

der Str. 3; *b* der Str. 3 aber gleich *b* der Strophe 4. Das Schema ist daher dieses:

Str. 1+2: *a* = *ie*, *b* = *oir*
„ 3: *a* = *ie*, *b* = *eit*
„ 4: *a* = *oi*, *b* = *eit*

Aehnlich ist das Verhältniss in folgendem Liede. *a* ist in den Strophen 1+2 und 4+5, *b* in den Str. 3 und 4+5 gleich. Es ergibt sich also folgendes Reimbild:

Str. 1+2: *a* = *ie*, *b* = *ier*
„ 3: *a* = *oie*, *b* = *eir*
„ 4+5: *a* = *ie*, *b* = *eir*

Schliesslich führe ich noch ein Gedicht Gillebers de Berneville (Brak. 29) hierfür an. In dem fünfstrophischen Gedicht sind Strophe 1+2 u. Str. 3 sowol durch den Reim *b*, wie den Reim *c* verbunden, der Reim *a* ist ebenso wie *a*, *b* und *c* der Strophen 4+5 selbstständig. Das Schema ist:

Str. 1+2: *a* = *is*; *b* = *ent*; *c* = *oie*
„ 3: *a* = *ous*; *b* = *ent*; *c* = *oie*
„ 4+5: *a* = *or*; *b* = *eir*; *c* = *ie*

Man sieht hier den Grund des Verfahrens nicht recht ein, da das Lied durch die Reimverbindung schon dreiteilig war, vielleicht beabsichtigte der Dichter auch Strophe 3 mit den beiden ersten Strophen im Reime übereinstimmen zu lassen, um damit Zweiteiligkeit des Gedichtes zu erzielen.

Wir haben oben gesehen, dass in Strophen, die im Uebrigen nicht durchgereimt waren, allein der letzte Reim wegen der Correspondenz mit dem Refrain durchgehends derselbe blieb, umgekehrt wird zuweilen die Uebereinstimmung des Reimsystemes in einem Gedicht dadurch gestört, dass der letzte Reim mit dem Refrain, welcher hier von Strophe zu Strophe wechselt, in Uebereinstimmung steht. Als Beispiele hierfür mögen die Romanzen I, 40 u. 42, sowie die Pastourelle II, 32 angeführt werden.

In den meisten dieser durch kunstvolle Reimstellungen ausgezeichneten Gedichte wiederholen sich sämmtliche Reime in allen Strophen, natürlich an jedesmal verschiedenen Stellen. Kunstvoll ist die Versetzung der Reime in dem anonymen

Gedicht 305 bei Brak. Von den 5 Strophen desselben haben Strophe 1+3+5 Reim $a = ie$, $b = ance$, dagegen die Strophen 2+4: $a = ance$, $b = ie$.

Dasselbe Verfahren, die Reime zu verstellen, ist in dem ebenfalls anonymen fünfstrophischen Gedicht Brak. 341 zu bemerken. Str. 1+3+5 haben wieder den gleichen Reim $a = ir$ und $b = ent$, Str. 4+2: $a = ent$, $b = ir$. Wir besitzen auch ein Lied von Gaises Bruleis, das dieselbe Spielerei, den Reim zu verstellen, zeigt, nur ist hier der dritte Reim c in allen Strophen gleich, das Schema ist daher folgendes:

Str. 1+4+5: $a = eir$, $b = on$, $c = aie$
Str. 2+3: $a = on$, $b = eir$, $c = aie$

In gleicher Weise ist ein vierstrophisches Gedicht des Thibaut von Navarra behandelt, c ist auch hier in allen Strophen gleich, a und b wechseln. Daher

Str. 1+4: $a = ans$, $b = eir$, $c = aie$
„ 2+3: $a = eir$, $b = ans$, $c = aie$

Hier also auch die gleichen Reime *eir* und *aie* wie in dem Lied Gaises'. Wechsel des Reimes zeigt sich noch in dem Gedicht Brak. 33. Die Form der Reime ist:

Str. 1+2+5: $a = ir$, $b = aus$
„ 3+4: $a = aus$, $b = ir$, ferner
Brak. 144: „ 1+3+5+6: $a = eir$, $b = ent$
„ 2+4+7: $a = ent$, $b = eir$, und

Brak. 309 mit denselben Reimen:

Str. 1+3+5: $a = eir$, $b = ent$
„ 2+4: $a = ent$, $b = eir$

Ein Gedicht des Simons Dautie (Dinaux: Tr. Artés. p. 448), in dessen Strophen vier verschiedene Reime vorkommen, zeigt eine kunstvolle Verschlingung der 3 ersten Reime, während der Reim d in den drei Strophen derselbe ist, wir erhalten so folgendes Reimbild:

Str. 1: $a = ir$, $b = on$, $c = eul$
„ 2: $a = eul$, $b = on$, $c = ir$ } $d = ance$
„ 3: $a = on$, $b = ir$, $c = eul$

Aehnlich ist der Reimwechsel in einem Gedicht des Gaichies Daipinas (Brak. 63), nur ist hier die Zahl der Reime nicht 4, sondern 3;

Str. 1: $a = ee$, $b = ir$, $c = ent$
„ 2: $a = ee$, $b = ent$, $c = ir$
„ 3: $a = ee$, $b = ir$, $c = ent$
„ 4: $a = ee$, $b = ent$, $c = ir$

Complicirter ist der Bau eines Gedichtes von Raous de Soissons (Brak. 145). Reim *a* ist in allen Strophen übereinstimmend, *b* und *c* wechseln dagegen stets in der Weise ab, dass *b* immer gleich *c* der vorhergehenden Strophe ist.

Str. 1: $a = ie$, $b = ui$, $c = on$
„ 2: $a = ie$, $b = on$, $c = is$
„ 3: $a = ie$, $b = is$, $c = ir$
„ 4: $a = ie$, $b = ir$, $c = eir$
„ 5: $a = ie$, $b = eir$, $c = or$
„ 6: $a = ie$, $b = or$, $c = eir$

In gleicher Weise ist in einem anonymen zweireimigen Gedicht, das nur aus 3 Strophen besteht, $a = b$ der vorhergehenden Strophe.

Str. 1: $a = ort$, $b = ui$
„ 2: $a = ui$, $b = is$
„ 3: $a = is$, $b = ais$

Ob die Versetzung und Wiederholung einzelner Reime in der Romanze 37 von dem Dichter beabsichtigt, oder ob sie dem Mangel an Fleiss und Begabung desselben entsprungen sind, dürfte nicht leicht zu entscheiden sein. Jedenfalls zeugt das Ganze von einem sehr geringen Kunstsinn des Autors. Die Reime der 7 Strophen sind folgende:

Str. 1: $a = ie$, $b = oie$, $c = is$
„ 2: $a = oie$, $b = ee$, $c = ui$
„ 3: $a = ise$, $b = oie$, $c = er$
„ 4: $a = oie$, $b = ee$, $c = ant$
„ 5: $a = oie$, $b = ee$, $c = ant$
„ 6: $a = ere$, $b = oie$, $c = ant$
„ 7: $a = ue$, $b = ee$, $c = ant$

Wie man sieht, ist von einem symmetrischen Bau nicht im mindesten die Rede. Eine engere Strophenverbindung, der man auch eine gewisse Symmetrie nicht absprechen kann, findet sich in dem anonymen Lied 401 bei Brakelmann. Die Reime sind diese:

Str. 1: *a* = *ee*, *b* = *oie*, *c* = *isse*
„ 2: *a* = *ee*, *b* = *aire*, *c* = *ee*
„ 3: *a* = *aire*, *b* = *ie*, *c* = *ee*
„ 4: *a* = *ie*, *b* = *ance*, *c* = *ie*
„ 5: *a* = *ie*, *b* = *ee*, *c* = *ie*

Der Dichter beabsichtigte hier wol die Dreiteiligkeit im Gedicht hervorzuheben, man erkennt dies aus dem Reime *a* wie aus *c*, zugleich wurde aber auch eine engere Verbindung sämmtlicher Strophen hergestellt. Dass Reim *b* in Strophe V = *a* in Strophe I ist, wird wol ohne weiteren Grund sein. Schliesslich sei noch ein Lied des Gaises Bruleis erwähnt (Wack. 27), das von drei zu drei Strophen dieselben Reime in nur veränderter Stellung wiederholt. Die Reimform ist:

Str. 1 + 3 + 5: *a* = *ie*, *b* = *ance*, *c* = *ir*
„ 2 + 4 + 6: *a* = *ance*, *b* = *ie*, *c* = *ir*

Um eine Verbindung der einzelnen Strophen eines Gedichtes herzustellen, bediente man sich ausser der Wiederholung eines oder mehrerer Reime in einigen oder sämmtlichen Strophen desselben Gedichtes noch verschiedener anderer Mittel. Unter anderem verband man die Schlusszeile einer jeden Strophe mit der Anfangszeile der folgenden, indem man das letzte Wort jener zu Anfang dieser setzte. Dieses eigentümliche Verfahren der Strophenverbindung ist z. B. von Jakes de Cison (Mätzner A. L. 9) angewandt. Nur in der vierten Strophe des Gedichtes ist das Endwort der dritten Strophe erst am Schlusse der zweiten Zeile wiederholt. Dagegen möchte ich wol bezweifeln, dass in einem Gedicht des Betune (Mätzner 40) eine solche künstliche Strophenverbindung von dem Verfasser beabsichtigt wurde, wie dies die Ansicht des Herausgebers ist. Eine Wiederholung des Reimwortes der letzten Zeile in dem Anfangsvers der folgenden Strophe findet nur einmal, nämlich in der ersten Strophe, statt. Strophe III wird allerdings in der ersten Zeile das Wort *pecies*, das schon in der vorhergehenden Strophe vorkam, wiederholt, aber hier stand es in der Mitte der vorletzten Zeile, nicht am Ende der letzten. Noch ferner aber liegt es etwa in der Wiederholung eben dieses selben Wortes *pecies* in Str. IV (in der viertletzten Zeile) und Str. V (in der

zweitersten Zeile) oder in *armes* (Str. II, 8) und *armes* (Str. III, 2) eine Absicht des Dichters zu erkennen. Etwas anderes ist es mit einem zweiten Gedicht des Cune de Betune (Wack. 24), in welchem jedes Mal der Endreim einer Strophe zugleich auch Anfangsreim der folgenden ist, hier ist die Absicht des Dichters, in künstlicher Weise eine Verbindung der Strophen herzustellen, durchaus nicht zu verkennen.

Nicht genug damit, dass man den Reim des letzten Verses einer Strophe mit dem Reime des ersten Verses der folgenden Strophe übereinstimmen liess, so machte man sogar die Reimwörter identisch. Vergl. ein Gedicht des Gaises Bruleis (Wack. 27).

Eine andere Art der Strophenverbindung finden wir bei Jehan Erars (Trouv. Brab. 457). In diesem Gedichte ist das letzte Wort jedes Refrains, der hier Volksliedern entnommen ist und in den verschiedenen Strophen verschieden lautet, gleich dem Anfangswort der folgenden Strophe. Zu erwähnen ist noch ein Gedicht Gaises Bruleis' (Brak. 117). Hier werden die drei Strophen ausser durch das gleiche Reimsystem noch dadurch verbunden, dass das Reimwort des ersten Verses ebenso wie des letzten in jeder Strophe = *joie* ist.

Eine Strophenverbindung, welche durch die Gleichheit des Reimwortes an dem Schlusse oder an dem Anfang einer jeden Strophe, also durch eine Art von Refrain hergestellt wird, finden wir in einem 5strophischen Gedicht des Watiers Denabilley (Brak. 126), wo das fragliche Reimwort *amie* ist, und bei Gatiers Daipinas (Brak. 40), der jede Strophe seines Gedichtes mit dem Wort *amors* beginnt. Zum Schluss mögen noch 2 Lieder genannt werden, welche durch die Wiederholung des Anfangs- oder Endwortes bestimmter Strophen in einzelne Strophenbünde getheilt werden, es sind dies ein Gedicht Gerairs de Valaisiene (Brak. 476) und ein Lied von Giles li Viniers (Brak. 76). Bei Valaisiene beginnen die ungeraden Strophen mit *Sire*, die geraden mit *Gerairt*. So wird eine Zweiteiligkeit des sonst durchgereimten Gedichtes erzeugt. Am Schlusse desselben steht ein aus zwei Halbstrophen zusammengesetztes Geleit. Die erste dieser Halbstrophen beginnt wieder mit *Sire*, die letzte mit *Gerairt*.

In dem fünfstrophischen Gedicht 76 bei Brak. endigen die beiden ersten Strophen auf *coraige*, die beiden letzten auf *damaige*, die mittlere auf *folaige*, wodurch eine Dreiteiligkeit des Gedichtes hervorgerufen wird, das übrigens ebenfalls in allen Strophen gleiches Reimsystem hat. Es mag hier noch erwähnt werden, dass noch manche andere Künsteleien im Bau der altfrz. lyr. Strophe existiren, z. B. Vers retrogrades (Vgl. Tr. Brab. 217 bei Jehan Condé). Die Verse lauten hier:

Amours est vie glorieuse
Tenir fait ordre gratieuse
Maintenir veult courtoises mours.

Mours courtoises veult maintenir
Gratieuse ordre fait tenir
Glorieuse vie est amours.

und Acrosticha (Vergl. das Acrostichon der Marie de France).

§ 5.
Wechsel des Reimgeschlechtes.

Eine auffallende Erscheinung in der altfranzösischen Lyrik ist der Wechsel des Reimgeschlechtes in den verschiedenen Strophen mehrerer Lieder. Auffallend um so mehr, da auch bei denjenigen Liedern, welche in den Handschriften mit Melodien versehen sind, nur für die erste Strophe Noten vorhanden sind. Lässt sich aus diesem Grunde nichts Bestimmtes über diesen Wechsel des Reimgeschlechtes sagen, so können wir doch bei einigen Gedichten aus dem Inhalt auf eine Corruption schliessen, die vielleicht aus der Feder eines ungeschickten Abschreibers geflossen sein mag. Natürlich ist es auch hier nicht ausgeschlossen, dass der Verfasser selbst ein wenig befähigter Dichter war oder durch irgend welche Umstände verhindert wurde, die letzte Feile an sein Gedicht zu legen. Bei anderen Liedern scheint allerdings der Dichter mit vollem Bewusstsein den Wechsel des Reimgeschlechtes vorgenommen zu haben, zu diesen werden wir wol das anonyme Lied 469 bei Brak. zu rechnen haben, da hier eine gewisse Symmetrie in dem Bau der Strophe nicht zu verkennen ist. In dem aus 5 Strophen bestehenden Gedicht wechseln von zwei zu zwei Strophen männliche

und weibliche Reime, nämlich *a* und *b'* in Str. 1 + 2, *c* und *d'* in Str. 3 + 4, die letzte Strophe dagegen hat nur männliche Reime[1]). Das Schema ist daher folgendes:

Str. 1: *a* = *ait*, *b* = *andre*
„ 2: *a* = *andre*, *b* = *ait*
„ 3: *a* = *is*, *b* = *ire*
„ 4: *a* = *ire*, *b* = *is*
„ 5: *a* = *on*, *b* = *ait*

Eine Melodie zu diesem Gedicht ist in keiner Handschrift überliefert. Verderbt scheint dagegen der Text des anonymen Gedichtes 406 bei Brak. zu sein. Dieses, welches als Unicum des Berner Codex eine Vergleichung mit anderen Handschriften von vorn herein ausschliesst, hat in Strophe III nur männliche Reime, während in den beiden ersten Strophen ein aus männlichen und weiblichen Reimen wechselndes System: *a b' a b' b' c b' c* vorkommt. Der Inhalt der in Frage kommenden dritten Strophe steht hier mit dem übrigen Gedicht in keinem rechten Zusammenhang. In den beiden ersten Strophen klagt der Dichter darüber, dass er durch eigene Schuld den Besitz der Geliebten verloren habe und damit für immer seines Lebensglückes beraubt sei; wenn die süsse Herrin ihm ihre Huld nicht wieder zuwenden werde, so sei der Tod ihm unausbleiblich Ganz im Gegensatz zu diesen Worten, die nichts anderes als den Verlust der Geliebten berichten, steht die dritte Strophe. Hier preisst der Dichter die Schönheit und Anmut seiner Dame, welche ihn in ihren Fesseln gefangen hält, doch sind diese Bande keineswegs drückend für unseren Helden, denn freudig will er das Ereigniss der ganzen Welt verkünden. Schliesslich bittet der Dichter seine Herrin, sie möchte doch allen Stolz ablegen, dann werde er ihr auch ganz zu Willen sein. Dieser Gegensatz des Sinnes muss notwendig darauf hinführen, dass diese Strophe ein Zusatz zu dem übrigen Ganzen ist, der entweder von dem Abschreiber selbst verfasst oder aus irgend einem anderen Gedicht entnommen ist. Besonders wird

---

[1]) Die mit Accent versehenen Reime sind weiblich.

man wol an letzteres zu denken haben, da einerseits der Inhalt dieser höfischen Lyrik, wie erwähnt, ein stereotyper ist, andererseits auch die Strophenform *ababbcbc* sehr verbreitet war, so dass eine Verschmelzung zweier Gedichte gerade nicht besonders grosse Schwierigkeiten bereitete.

Eine ähnliche Veränderung des Reimgeschlechtes ist in dem anonymen Lied 77 bei Brak. wahrzunehmen. Auch hier besteht die dritte Strophe des allerdings aus vier Strophen zusammengesetzten Gedichtes nur aus männlichen Reimen, während in den drei übrigen Strophen männliche und weibliche Reime wechseln. Bei diesem Gedicht weist schon die äussere Form auf eine Corrumpirung hin. Str. I ist folgendermassen zu zerlegen: 10 *a* : 10 *b'* : 10 *a* : 10 *b'* : 10 *b'* : 10 *b'*: 10 *c* : 10 *c* : 10 *c* : 10 *c*. Die Punkte, welche in der Handschrift stehen, sind hier als Zeichen für Versabschlüsse wol nicht haltbar, die Reimwörter der letzten vier Verse sind vielmehr: *serait, partirait, ait, repentirait.* Strophe IV ist ebenfalls ein Versschluss nach *praigne* zu machen. Damit würde nun zwar ein einheitliches Reimsystem hergestellt sein, aber eine andere Schwierigkeit bleibt bestehen, die Nichtcongruenz der Silbenzahl in den einzelnen Versen. Der letzte Vers der Strophe I besteht aus 6 Silben, der der zweiten Strophe aus 10 Silben, während die letzte Zeile der Strophe III und IV je zwölfsilbig ist. Was diese letzte Differenz anbetrifft, so wäre es möglich, dass die Wörter der beiden letzten Verse in Str. III und IV verstellt sind, da die vorletzten Verse jedes Mal achtsilbig sind, dann bleibt aber immer noch eine Verschiedenheit der Verszahl, die in den beiden ersten Strophen 10, in den beiden letzten nur 9 ist. Auch dieser Uebelstand würde beseitigt, wenn man annimmt, dass in den beiden Strophen I und II die beiden letzten Zeilen, in Strophe III und IV der letzte Vers einen Refrain bilden, der aus verschiedenen Liedern entnommen ist. Immerhin bleibt der technische Bau dieses Gedichtes, das übrigens in Strophe II auch Assonanzen enthält, ein Räthsel, dessen Lösung um so grössere Schwierigkeiten bereitet, da es als Unicum des Berner Manuscriptes jede handschriftliche Vergleichung ausschliesst.

Ein wenigstens bis zu einem gewissen Grade durchgeführter symmetrischer Bau ist dagegen in der Romanze 3 nicht zu verleugnen. In diesem Liede wechselt männlicher und weiblicher Reim in der Weise, dass jener in den ungeraden, dieser in den geraden Strophen steht, eine Ausnahme hiervon macht nur Strophe VII, welche weiblich gereimt ist. Leider ist die Melodie, welche in der Handschrift zu diesem Liede überliefert ist, nur für die erste Strophe geschrieben, so dass wir aus derselben keine weiteren Schlüsse zu ziehen vermögen. Vielleicht könnte man daran denken, je zwei Strophen zu einem Ganzen zu verbinden, doch dem steht Strophe VII entgegen, welche mit Strophe VIII verbunden eine neue Strophe ergeben würde, die nur aus weiblichen Reimen besteht. Es wird daher diese Erscheinung als ein beabsichtigtes Verfahren des Dichters anzusehen sein,

Auch die Romanze 6 enthält einen Wechsel des Reimgeschlechtes. Hier haben Strophe I und II weiblichen Reim, dagegen sind die zwischen denselben liegenden übrigen Strophen männlich gereimt. Dieser Wechsel des Reimgeschlechtes in zwei Liedern, welche dem Motiv und der Form nach der älteren objektiven Volkspoesie angehören, zeigt eben auf das deutlichste, dass jene nicht nach einer bestimmten Melodie gesungen wurden — was auch durch die epische Cäsur in denselben bestätigt wird —, sondern dass sie, wie das nationale Epos, aus dem sie sich entwickelten, in recitativer Weise vorgetragen wurden [1]).

Gehen wir auf den Strophenbau des anonymen Liedes Nr. 50 bei Wackernagel nicht näher ein, da dasselbe als Descort sich freierer Formen bedienen durfte (Str.: I männliche Reime, Str. II: männliche und weibliche Reime, Str. III: weibliche und männliche Reime, Str. IV: weibliche, Str. V: männliche und weibliche Reime), und berühren nur noch kurz das gleichfalls anonyme Lied 176 bei Brak., in welchem der Wechsel des Reimgeschlechtes ebenfalls von dem Dichter beabsichtigt war, da ein gewisser Plan in dem Bau des Gedichtes sofort ersichtlich ist. Das aus vier Strophen zu-

---

[1]) S. Teil über die einreimige Strophe.

sammengesetzte Gedicht hat in Strophe I und II den männlichen Reim *a* und den weiblichen Reim *b'*, dagegen ist der der beiden letzten Strophen *a* weiblich und *b* männlich. Der Zusammenhang der Strophen wird noch dadurch hergestellt, dass Reim *a* der Strophe I = *b* der Strophe III und *a* der Strophe II = *b* der Strophe IV ist. Das Reimschema ist daher folgendes:

Str. 1: *a* = *ors*, *b* = *elle*
„ 2: *a* = *ant*, *b* = *ixe*
„ 3: *a* = *ante*, *b* = *or*
„ 4: *a* = *ie*, *b* = *ant*

Leider lässt sich auch über den Wechsel des Reimgeschlechtes in diesem Gedicht nichts Bestimmtes sagen, da hier wie früher bei der Romanze 3 die überlieferte Melodie nur zu der ersten Strophe geschrieben ist.

§ 6.

Incongruenz der Reimsysteme in den Strophen und Verschiedenheit in dem Bau derselben.

Die Nichtübereinstimmung der Reimzahl in den verschiedenen Strophen ein und desselben Gedichtes ist ebenso wie die wechselnde Ausdehnung des Strophenbaues in den Pastourellen, die das Volkslied reflektiren, zuweilen anzutreffen. Wieder ein Beweis mehr für die Behauptung, dass die Strophenbildungen jener Dichtarten auf die metrischen Formen der Sequens und des Lai zurückzuführen seien. Eine Incongruenz der Reime finden wir u. a. in der Pastourelle 72, wo die gleichgereimten Strophen IV und V drei Reime: *a*, *b* und *c* haben, während in den drei ersten ebenfalls gleichgereimten Strophen die Verse nur durch zwei Reime *a* und *b* verbunden sind. In der letzten Strophe der Past. III, 34 des Piere de Corbie ist das Reimsystem aus vier verschiedenen Reimen zusammengesetzt, die gleichgereimten Strophen I und II dagegen kennen nur drei Reime *a*, *b*, *c*. Die Aufeinanderfolge der Reime ist hier: *a b a b a b*-*a b c' c' b c' c' b*, das veränderte System in Strophe III lautet:

a b a b c b c b d' d' b d' b' b. Pastourelle 4 Str. II wird die Verbindung der Verse durch drei Reime hergestellt, dagegen sind in dem Reimsystem der übrigen Strophen nur zwei verschiedene Reimendungen vorhanden etc.

Auffallender Weise ist diese Erscheinung auch in Minneliedern zuweilen zu bemerken, doch ist es fraglich, ob in den betreffenden Fällen nicht eine Corruption des Textes anzunehmen ist.

In dem Lied 313 bei Brak. haben die Strophen 1+2 und 3+4, welche paarweise durch gleiches Reimsystem verbunden sind, die Reimfolge: *a' b a' b b b a' a' b b a' b b;* Str. V, wo ausser der Vermehrung der Reime noch eine Abweichung des Geschlechtes derselben vorkommt, ist die Aufeinanderfolge der Reime: *a b a b b b c' c' b b c' b b.* Mätzner, in dessen Ausgabe das Lied als Nr. 10 angeführt ist, glaubt in dieser Erscheinung eine spätere Umänderung der Strophe V erblicken zu müssen, da in dem Abdruck bei De la Borde (Essai II pag. 338) ein Wechsel des Reimgeschlechtes nicht vorkommt. Wahrscheinlich sind die beiden männlichen Reime *a* nur jener stehenden Formel des Geleites zu Liebe gesetzt, da im Uebrigen auch in dieser Strophe die weiblichen Reime an den entsprechenden Stellen stehen.

Eine Veränderung der Zahl der Reime in den einzelnen Strophen ist ferner in einem fünfstrophischen Gedicht des Betune (Brak. 249) zu erkennen. Auch hier liegt es nahe, an eine Verderbtheit des Textes zu denken, da der übrige Teil der Strophe genau zu dem Bau des Gedichtes passt. In letzterem haben die ungeraden Strophen die Reimfolge: *a b a b b a a,* die geraden Strophen behalten dieselben Reime bei, nur dass der Reim *b* an die Stelle des Reimes *a* tritt und umgekehrt, also: *b a b a a b b.* Strophe III hat für die obigen Reime: *a b a b b c c.* Durch Verstellung der Wörter liesse sich zwar im Vers 6 der Reim *a* reconstruiren, im letzten Vers dagegen würde man durch dies Verfahren im günstigsten Falle nur eine Assonanz erzielen. Der veränderte Text würde lauten: *„Por bien ameir bien veul morir“*; *„ir“* müsste also mit *„i“* im Reime correspondiren.